

**ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA**

---

**SCUOLA DI LETTERE E BENI CULTURALI**

Corso di Laurea in

Discipline dello Spettacolo dal Vivo

**LA SCENA DEGLI STRANIERI**  
**Esperienze teatrali con rifugiati e richiedenti asilo politico**

Tesi di Laurea in

Storia del Nuovo Teatro

Relatore Prof. Cristina Valenti

Presentata da Giulia Bongi

Correlatore Prof. Gerardo Guccini

Sessione III

---

Anno accademico 2012-2013



**La scena degli stranieri.**  
**Esperienze teatrali con rifugiati e richiedenti asilo politico.**

INTRODUZIONE.....	6
1. CONTESTO STORICO E LEGISLATIVO.....	13
1.2 Dai tempi antichi a oggi.....	16
1.2.1 Convenzione di Ginevra.....	20
1.2.2 Trattato di Maastricht.....	22
1.2.3 Convenzione di Schengen.....	23
1.2.4 Trattato di Amsterdam.....	23
1.2.5 Conferenza di Tampere.....	24
1.2.6 Vertice di Laeken.....	25
1.3 Essere rifugiati in Italia.....	26
1.4 Aspetti sociali e mediatici.....	33
2. TEATRI INTERATTIVI.....	39
2.1 Il teatro cambia rotta.....	39
2.2 Per una nuova antropologia teatrale.....	42
2.3 Da teatro sociale a teatro integrato.....	49
2.4 L'attore non-attore.....	54
2.4.1 Ridefinizione e molteplicità dei ruoli.....	56
2.4.2 Tematiche del costringimento.....	59
2.4.3 Il laboratorio e l'improvvisazione.....	60
2.4.5 I linguaggi del corpo.....	61
2.5 Tre esperienze pilota.....	62
2.5.1 Pippo Delbono e la sua compagnia.....	62
2.5.2 Alberto Grilli, il Teatro due Mondi e le Brigate Omsa.....	63
2.5.3 Armando Punzo e la Compagnia della Fortezza.....	67
3. IL PALCOSCENICO DEI RIFUGIATI.....	69
3.1 Un teatro cross-culturale.....	69
3.2 Teatri con e dei rifugiati politici.....	72
3.2.1 Teatro Indad.....	73
3.2.2 Teatro La Candelaria.....	74
3.2.3 Nuovi teatri in nuovi Paesi.....	75
3.2.4 Artisti rifugiati.....	76
3.2.5 Manifestazione e performance.....	77
3.2.6 Teatri partecipati.....	79
3.2.7 Il caso “Caravanserail”.....	81
3.3 Una panoramica italiana.....	83
3.3.1 Compagnia delle Onde.....	84
3.3.2 I Laboratori “Teatri del Mondo”.....	85
3.3.3 Associazione Centro Astalli.....	86
3.3.4 Zero de Conduite.....	88
3.3.5 Compagnia Recremisi.....	89
3.3.6 Teatro di nascosto/ Hidden Theatre.....	92

3.4 Linguaggi diversi, “spalla a spalla”.....	95
4. IN COMPAGNIA CON I RIFUGIATI: ESPERIENZE SUL CAMPO.....	97
4.1. Il Teatro Due Mondi.....	97
4.1.1 Fondamenti poetici.....	98
4.1.2 Teatro e rifugiati: “due mondi” d'incontro.....	101
4.1.3 Due progetti: “Senza Confini” e la “Carovana Meticcica”.....	104
4.1.4 Lo spettacolo: “Dalle onde del mondo”.....	106
4.1.5 Diario di bordo.....	110
4.1.6 Le interviste.....	115
Alberto Grilli.....	117
Angela Pezzi.....	129
Tanja Horstmann.....	136
FOTOGRAFIE.....	143
4.2 Cantieri Meticci.....	149
4.2.1 Storia.....	149
4.2.2 Verso il futuro.....	153
4.2.3 Il laboratorio e le sue pratiche.....	158
4.2.4 Spettacoli.....	163
“Il calcio in faccia. Studio per uno spettacolo calcistico fatto da richiedenti asilo politico”.....	164
“La stagione delle piogge”.....	165
“Rifugio Italia”.....	165
“America America”.....	166
“Poetandem” e “Il viaggio verso l'accampamento mondo”.....	167
“Il muro”.....	167
“Candido, ovvero la ricerca del migliore dei mondi possibili”.....	168
“La misteriosa scomparsa dello straniero”.....	168
“Refugee Line”.....	169
4.2.5 Un approfondimento: “Il violino del Titanic”.....	169
4.2.5.1 Testo e scrittura scenica.....	172
4.2.5.2 Drammaturgia dello spazio.....	176
4.2.5.3 Considerazioni consuntive.....	180
4.2.5.4 La compagnia: realtà e prospettive.....	182
4.2.6 Interviste.....	185
Pietro Floridia.....	190
Amin.....	204
Laura.....	210
Younes El Bouzari.....	216
Yakub.....	227
Il centro di accoglienza: testimonianze.....	234
FOTOGRAFIE.....	238
CONCLUSIONI.....	243
BIBLIOGRAFIA.....	255
SITOGRAFIA.....	260



## INTRODUZIONE

La decisione di assumere come oggetto di tesi il teatro con i rifugiati politici e richiedenti asilo, è maturata durante il corso di Storia del Nuovo Teatro tenuto dalla professoressa Cristina Valenti. Il corso ha dato l'opportunità di conoscere, con lezioni condotte dagli stessi registi o tramite filmati visionati e poi ampiamente discussi in classe, le interazioni fra teatro e comunità. È nata da qui l'idea di coniugare il tirocinio curricolare e la preparazione della tesi, conscia di lavorare su un argomento ancora poco conosciuto e in via di sviluppo. Ho iniziato il tirocinio presso la compagnia Cantieri Meticci che, distaccatasi dal ITC Teatro di San Lazzaro, porta avanti da anni attività di laboratorio e propone spettacoli con la partecipazione attiva di richiedenti asilo politico. Da quando sono entrata in contatto con questa compagnia, la convinzione di studiare il fenomeno del teatro con i rifugiati politici si è fatta sempre più forte.

Nella mia tesi ho voluto tracciare una panoramica generale delle pratiche teatrali aventi come soggetto il rifugiato o richiedente asilo politico.

Fin da subito si è palesata l'esigenza di fare riferimento a una bibliografia non specificamente teatrale, che allargasse la mia conoscenza alle ragioni storico-politiche del fenomeno nonché alla legislazione riguardante la concessione di asilo e lo status di rifugiato politico. Mi sono valsa inoltre di studi di antropologia, sociologia e psicologia per indagare l'impatto e le dinamiche inter e intrapersonali che si vengono a creare sia nel "migrante" sia nella società di accoglienza.

A questi testi ho affiancato una fitta ricerca di articoli di quotidiani e riviste che riportassero eventi, anche molto recenti, circa sbarchi, migrazioni, proteste e manifestazioni. Tale ricerca mi ha permesso di conoscere più da vicino il mondo dei rifugiati e richiedenti asilo, un mondo e una realtà instabile e molto precaria, soggetta a continui cambiamenti, con pesanti ricadute sia sul piano sociale che individuale.

La bibliografia teatrale è stata fondamentale per costruire le basi metodologiche e culturali da cui partire per l'elaborazione di riflessioni specifiche e spesso personali.

Lo studio sulle migrazioni, sui clandestini, gli immigrati e i rifugiati è supportato a sua volta da un'ampia bibliografia specifica. Questo ha permesso *in primis* di chiarire e distinguere molti termini che risultano oscuri o imprecisi nella comunicazione dei media.

La bibliografia riguardante le proposte e le attività teatrali con i rifugiati è invece scarsa data l'attualità del tema e limitata a testi stranieri, di cui ho fatto uso nel mio elaborato. Per quanto riguarda il contesto italiano ho spesso fatto riferimento a un dossier pubblicato dallo SPRAR (Sistema di Protezione per Richiedenti Asilo e Rifugiati) che raccoglieva esempi di laboratori o spettacoli prodotti con la partecipazione di rifugiati o richiedenti asilo. Tra le Compagnie annoverate nei dossier sono riuscite a prendere contatti con due dei registi citati, di cui mi sono occupata nel terzo capitolo. Entrambi mi hanno fornito ulteriori informazioni sul loro operato e hanno accolto con entusiasmo il mio lavoro di ricerca.

L'indagine bibliografica è stata affiancata da un ampio lavoro di ricerca sul campo che mi ha portata a seguire da vicino due compagnie nel territorio dell'Emilia Romagna.

I *Cantieri Meticci* sono stati oggetto di osservazione e allo stesso tempo di lavoro pratico per un periodo di circa sei mesi.

Ho inoltre seguito il lavoro del *Teatro Due Mondi* di Faenza. Per approfondire la mia ricerca ho infatti seguito personalmente il laboratorio da loro proposto. Ciò mi ha permesso di entrare in diretto contatto con il loro modo di fare teatro e di fare teatro con rifugiati.

Grazie all'apertura di queste due compagnie ho avuto la possibilità di intervistare i loro membri, registi e attori. La disponibilità e il coraggio più grande mi sono stati offerti dai rifugiati che hanno accettato di farsi intervistare. La mia ricerca è proseguita con la raccolta di materiale video e di immagini fotografiche che ho riportato all'interno dell'elaborato per rendere più visibile e fruibile il lavoro prodotto. La maggior parte delle fonti, soprattutto quelle riguardanti le compagnie e gli spettacoli del panorama italiano, sono fonti originali che ho raccolto nei mesi di ricerca per la tesi tramite interviste, lunghe conversazioni telematiche ed esperienze vissute in presa diretta sul campo, o per meglio dire sulla scena.

Nel primo capitolo ho ritenuto fondamentale analizzare il contesto storico, sociale e legislativo entro cui nasce e si muove la figura del rifugiato. Essenziale è stato poter chiarire alcuni termini che nel linguaggio comune vengono spesso usati impropriamente o comunque con poca competenza. Clandestino, immigrato, apolide e beneficiario di protezione sono termini ben distinti, ma, spesso usati superficialmente in modo

intercambiabile. Spesso infatti il “rifugiato” si trova ad essere citato come fosse il confuso tassello di un mosaico indifferenziato. Ho cercato di spiegarne il significato ponendo l'accento, già dal titolo del capitolo, sulla differenza, ad esempio, tra rifugiato politico e richiedente asilo politico. Ho fatto una disamina, su un terreno prettamente legislativo, passando in rassegna l'evoluzione del diritto internazionale ed italiano in ambito di immigrazione e rifugiati politici. Mi sono soffermata, a fine capitolo, sulle problematiche che investono i rifugiati una volta superata l'odissea del viaggio. Arrivati nel paese ospitante inizia per loro una nuova vita che porta con sé problemi personali, pratici ed emotivi, non trascurabili. Oltre a questo ho cercato di analizzare brevemente che effetto la stampa, e i media in generale, provocano sulla popolazione autoctona quando parlano di questi eventi.

Nel secondo capitolo ho affrontato il tema del non-attore. A un certo punto della vicenda del Nuovo Teatro, si assiste al coinvolgimento della comunità intesa non più come mero pubblico ma come partecipante al fatto teatrale. Da qui si attivano una serie di processi laboratoriali e creativi che mettono al centro la persona, in particolare in contesti sociali di disagio e marginalità. In questo nuovo modo di fare teatro si affacciano nuove figure: i non-attori e gli artisti che creano processi di interazione fra sfera sociale e teatrale. In questo processo si assiste a quello che la professoressa Cristina Valenti definisce il “terzo atto del teatro antropologico”. Gli attori non-attori, grazie a un lavoro continuativo e integrato nell'ambito di una compagnia, diventano attori a tutti gli effetti. Ho scelto, per ripercorrere questo *iter* di trasformazione teatrale, tre compagnie che negli anni hanno prodotto spettacoli che coniugano la centralità del fatto artistico con una forte valenza sociale e che presentano, al loro interno, soggetti che non nascono come attori né sono stati dotati di una formazione teatrale. Le tre compagnie analizzate sono: la *Compagnia Pippo Delbono*, da anni famosa a livello internazionale, il *Teatro Due Mondi*, che vede la compagnia e il regista Alberto Grilli impegnati nel progetto “Brigate OMSA” prima di dedicarsi ai rifugiati, e la *Compagnia della Fortezza*, fondata dal regista Armando Punzo, che lavora con i detenuti del carcere di Volterra.

Nel terzo capitolo, che rappresenta il centro della tesi, ho focalizzato la mia attenzione sulle compagnie che producono spettacoli in cui i protagonisti sono rifugiati politici. Per la stesura di questo capitolo è stato fondamentale fare riferimento a una bibliografia internazionale, sicuramente più corposa in materia, rispetto a quella italiana. Gli eventi



teatrali presi in considerazione nella prima parte del capitolo si riferiscono a un ambito internazionale e sono stati utili per portare alla luce tematiche presenti in tutto il teatro con i rifugiati, primo tra tutti il concetto di empatia e partecipazione.

Nella seconda parte del capitolo mi sono dedicata invece allo studio delle esperienze italiane. Ho fatto particolare riferimento alle documentazioni SPRAR e sono venuta a conoscenza di realtà laboratoriali e non, sparse in tutta la penisola. Alcune di tali realtà teatrali hanno avuto come protagonisti i soli rifugiati, altre si sono adoperate per la formazione di cast multietnici. Ho riservato uno spazio di approfondimento alle due compagnie che ho avuto l'occasione di conoscere da vicino.

Il quarto capitolo infatti è diviso in due parti. Nella prima ho cercato di analizzare e dare un'idea il più possibile fedele della realtà vissuta al *Teatro Due Mondi* di Faenza. Ho parlato delle fondamenta poetiche della compagnia mettendole in stretta relazione con il lavoro svolto con i rifugiati politici. Ho affrontato i progetti che la compagnia ha portato avanti, ricostruendo in particolare il processo creativo dello spettacolo *Dalle onde del Mondo*. Ancora, ho rielaborato quello che è stato una sorta di diario di bordo, aggiornato costantemente dopo ogni lezione del laboratorio *Senza Confini*, al quale ho avuto l'opportunità di partecipare. Mi piace segnalare che questa parte segue un pensiero un po' più personale e appunto "senza confini", dove la capacità di sentire apre all'incontro con l'altro, senza barriere di alcun genere. Segue poi il paragrafo delle interviste al regista Alberto Grilli, all'attrice e cofondatrice della compagnia Angela Pezzi e all'attrice e organizzatrice Tanja Horstmann.

La seconda parte del capitolo è invece dedicata ai *Cantieri Meticci*, dove ho svolto il mio tirocinio. La compagnia si trova ora a un punto cruciale del proprio percorso. Da poco distaccata dall'ITC, teatro dove aveva avuto origine, sta cercando di "prendere il largo" e viaggiare autonomamente. Nel mio elaborato, dopo una breve storia della compagnia, segue la disamina degli obiettivi futuri e l'analisi degli spettacoli. Un paragrafo è interamente dedicato allo spettacolo *Il violino del Titanic*, visto da me più volte, in qualità di spettatrice prima, di aiutante da dietro le quinte poi, e infine come attrice partecipante. Anche in questo caso seguono le interviste ai membri della compagnia. Hanno portato il loro prezioso contributo il regista Pietro Florida, Younes El Bouzari, studente marocchino che

casualmente è entrato nella compagnia, e tre rifugiati. Laura, camerunense di 30 anni, Amin, afgano quasi ventenne e Yakub, un ragazzo del Mali di 21 anni.

Tutte le interviste fatte ai rifugiati politici contengono storie vere e quindi, a mio avviso rappresentano un buon strumento per raccontare e testimoniare una realtà. Con esse ho cercato, e gli intervistati con me, di dare voce, seppur come una goccia in un oceano, a coloro che per definizione sono esclusi dal discorso pubblico ma che nella realtà sono "attori quotidiani" seppur illegittimi, marginali o nascosti. Le parole riportate, anche quando riflettono assai fedelmente il resoconto dei rifugiati, risentono comunque di una elaborazione soggettiva e per esprimere meglio questo concetto mi faccio aiutare dal sociologo Alessandro Dal Lago quando scrive. "Sono finestre su esperienze eterogenee che risentono per definizione del momento e del luogo dell'intervista"<sup>1</sup>.

All'interno della tesi ho inserito poi due dossier fotografici che riprendono scene e dettagli analizzati nel quarto capitolo. Mi è sembrato utile e doveroso portare un contributo non solo scritto ma in qualche modo "catturato" e tradotto in immagini di momenti coinvolgenti e significativi degli spettacoli di cui ho ampiamente parlato.

---

<sup>1</sup> Alessandro Dal Lago, *Non persone: l'esclusione dei migranti in una società globale*. Milano, Feltrinelli, 1999, p.16.





# 1. CONTESTO STORICO E LEGISLATIVO

## 1.1 Chi è il rifugiato politico

Ognuno di noi, oggi, è abituato ad avere a che fare con il *diverso* in vari campi del sociale. Spesso però identifichiamo l'altro non come singolo ma come gruppo. Una delle grandi categorie di diversi con la quale si ha a che fare giornalmente è quella degli stranieri. Se queste persone provengono da paesi sviluppati, come ad esempio America, Cina, Giappone, o Europa li cataloghiamo semplicemente come *stranieri*. Se le persone in questione provengono invece da paesi più poveri (Europa dell'est ad esempio) o paesi del terzo mondo, Africa *in primis*, siamo portati per abitudine sociale a parlare di immigrati. Spesso utilizziamo addirittura la parola *clandestini*, quasi uno stereotipo ormai, senza pensare al significato reale di questi vocaboli. Credo sia fondamentale fare chiarezza, prima di iniziare a trattare il tema dei rifugiati politici, sulla terminologia usata.

Partendo dalla parola *straniero* si deve innanzitutto distinguere tra persona che entra in qualità di viaggiatore per una durata più o meno lunga nel Paese ospitante e chi invece è nelle condizioni di *migrante*. Se il primo è in possesso di un regolare visto o permesso di soggiorno per un motivo qualsiasi e vive in un rapporto pacifico con il suo Paese natale, non è così per il migrante, che arriva in maniera clandestina nel paese ospitante e la sua fuga è dovuta a motivi di mal contento generati dal regime o dalle condizioni del Paese in cui vive. Altra distinzione fondamentale è quella tra i vari tipi di emigranti. Molti emigranti, come già avveniva per gli italiani che si spostavano in Francia, Belgio o in America, iniziano il loro viaggio per motivi economici, spesso alla ricerca di un lavoro e per ricongiungersi con altri familiari o affini partiti anni prima dallo stesso paese. Spesso i rifugiati politici vengono inclusi in questa macro-categoria, probabilmente questo errore è dovuto al fatto che effettivamente molti rifugiati provengono da zone economicamente povere.

Oltre a questi spostamenti per ragioni economiche vi è un altro tipo di migrante, ovvero quello che ha avuto a che fare con la giustizia del proprio Paese, ha compiuto un reato e fugge per non essere messo in carcere. Qui incorre un facile fraintendimento poiché anche il rifugiato politico è tale in quanto fugge dal suo paese in quanto perseguitato e ad alto rischio

di tortura o carcere. La differenza sta però nel fatto che al secondo vengono sottratti dei diritti fondamentali dell'uomo, mentre nel primo caso si parla di una persona che ha compiuto un reato vero e proprio. A questo punto si può dire che è possibile porre il rifugiato politico nella categoria emigrante, ma sicuramente è un migrante particolare. La definizione di questa figura non è del tutto chiara, soprattutto è estremamente difficile tracciarne un quadro completo che comprenda anche tutte le sfumature ad esso legate. In ambito legale il rifugiato politico è

Colui che, [...] temendo a ragione di essere perseguitato per motivi di razza, religione, nazionalità, appartenenza ad un determinato gruppo sociale o per le sue opinioni politiche, si trova fuori del Paese, di cui è cittadino e non può o non vuole, a causa di questo timore, avvalersi della protezione di questo Paese: oppure che, non avendo la cittadinanza e trovandosi fuori del Paese in cui aveva residenza abituale a seguito di tali avvenimenti, non può o non vuole tornarvi per il timore di cui sopra<sup>2</sup>.

Se questa è la definizione più usata e più conosciuta, bisogna però dire che la complessità della figura del rifugiato e le varie sfaccettature che questo assume nei diversi contesti porta a non poter riunire in un unico sistema normativo internazionale un quadro completo di tale catalogazione.

Per entrare ancora meglio nella definizione completa di rifugiato mi è sembrato molto utile il contributo della professoressa Delle Donne<sup>3</sup>. La studiosa sottolinea innanzitutto che l'immigrato è colui che ha scelto di emigrare dal proprio paese sulla base di un progetto di vita che non può realizzare nel proprio. Spesso gli immigrati organizzano già da prima il proprio viaggio e hanno contatti nel paese di arrivo con persone a loro conosciute. Nella maggior parte dei casi l'Italia costituisce per gli emigranti un primo punto di sbarco, dal quale poi però ripartiranno per altri paesi quali, fra i più frequenti, Germania, Francia e Inghilterra. Questi tipi di spostamento sono spesso spostamenti a termine, non è difficile trovare chi si sposti per accumulare un capitale, acquisire nuove abilità, con il progetto poi,

---

2 Convenzione sullo statuto dei rifugiati, cap. 1 art. 1, Definizione del termine "rifugiato", Ginevra 28 luglio 1951.

3 Marcella Delle Donne insegna Sociologia delle Relazioni Etniche presso l'Università la Sapienza di Roma ed è membro dell'Executive Committee e dell'European Association for Refugees Research.

di tornare nella terra madre; questo ritorno spesso non avviene e nell'emigrante resta la speranza che poi si trasforma in *mito del ritorno*.

Molto diversa è la situazione del rifugiato per motivi politici. Il rifugiato politico infatti compie una partenza che può essere uguale a quella del semplice migrante nelle modalità, ma non nella motivazione. Per il rifugiato politico la partenza non è una scelta ma una necessità. Egli non ha preparato dettagliatamente la sua partenza, (forse sarebbe più corretto chiamarla fuga), non ha deciso la sua destinazione e sa di non avere possibilità di rientro almeno fino a che non sarà cambiata totalmente la situazione politica del Paese natale<sup>4</sup>. La differenza tra scelta e condizione necessaria per la sopravvivenza riferita alla partenza è un punto molto importante che colpisce anche gli stessi rifugiati: “Non ho mai scelto di venire qua, nessuno sceglie dove va a rifugiarsi quando ha dei problemi”<sup>5</sup>. Questa la risposta laconica ma sicuramente densa di significato che mi è stata data a seguito di un mio modo sbagliato di porre una domanda all'intervistata: per spiegarmi meglio, dati i problemi linguistici, avevo usato il verbo scegliere in riferimento al suo arrivo in Italia.

La distinzione forte che fa di un migrante un possibile rifugiato politico, o comunque un richiedente asilo, è lo stato di deterioramento del legame che questo cittadino ha con il suo Paese. Il motivo della fuga è da attribuirsi ad un forte dissenso politico con il regime del proprio paese. Lo spettro delle controversie politiche è molto ampio, ma in generale si può dire che il dissenso tra individuo e stato può nascere per tre motivi principali: instaurazione di un regime dittatoriale, persecuzioni attuate da chi governa, “offese” politiche, o considerate tali, fatte dal cittadino al proprio governo.

Le persecuzioni del governo possono avvenire in modi differenti: le più evidenti sono il carcere, la tortura, la morte ma vi sono anche metodi più infidi quali il terrore psicologico, la spersonalizzazione, il continuo sfruttamento. Come mi ha spiegato la stessa rifugiata camerunense:

Comunque il Camerun sembra un paese abbastanza tranquillo in realtà non è per niente così. Se qui in Italia c'è qualcosa che non va la gente scende in piazza e manifesta, i giornali ne parlano forse succede qualche pestaggio ma niente di più. In Camerun tu puoi andare in strada a manifestare però poi la sera vengono da te e ti bruciano la casa o

---

4 Cfr. Marcella Delle Donne, *Un cimitero chiamato Mediterraneo*, Roma, Derive Approdi, 2004, p. 18.

5 Laura, rifugiata camerunense, intervista integrale nel quarto capitolo.

ti uccidono o fanno quello che vogliono. Il Camerun non è come ad esempio la Costa d'Avorio dove c'è una guerra con le armi, nel mio paese è una cosa più sotterranea e quindi anche meno immediata da capire<sup>6</sup>.

In una rubrica della rivista “Internazionale” Anna Franchin compie una vera e propria distinzione dei termini con i quali si indicano i migranti, tra questi ve ne sono alcuni che non ho ancora citato:

-*apolide*, ovvero una persona che non ha mai avuto o ha perso la cittadinanza

-l'immigrato si distingue poi in *regolare*: colui che possiede un permesso di soggiorno e *irregolare*, che al contrario è entrato nel paese eludendo i controlli di frontiera, ha prolungato la sua permanenza anche dopo la scadenza del permesso, oppure non ha lasciato il paese ospitante anche dopo che questo lo ha allontanato; in questo ultimo caso si diventa *clandestini*.

-il *richiedente asilo* è il potenziale rifugiato politico, colui che, avendo lasciato il proprio paese, richiede il riconoscimento dello status di rifugiato e la protezione. Il richiedente, fino a che la corte non si pronuncia sulla sua richiesta, ha diritto di soggiornare regolarmente nel paese sebbene sia arrivato senza documenti o in maniera illegale.

-Vi sono poi persone che non vengono classificate come *rifugiati* in quanto non vittime di persecuzioni, ma che hanno comunque bisogno di protezione perché vulnerabili dal punto di vista medico, psichico o sociale; questi sono definiti *beneficiari di protezione umanitaria*. Se, rientrando nel paese di origine, la persona con tali difficoltà rischia di subire torture e maltrattamenti gli viene accordata la *protezione sussidiaria*<sup>7</sup>.

## 1.2 Dai tempi antichi a oggi

Fin dai tempi antichi è sempre esistita la possibilità per gli stranieri di richiedere asilo e protezione in un nuovo paese, impero o Stato, nel caso di persecuzioni. Popoli interi sono stati banditi e di conseguenza hanno chiesto asilo in Paesi diversi da quelli natii, (si pensi agli ebrei, agli armeni, ai curdi). La nozione giuridica di asilo, anche se viene considerata

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Anna Franchin, “Internazionale”, anche on line all'indirizzo <http://www.internazionale.it/news/dasapere/2013/06/20/che-differenza-ce-tra-profughi-e-rifugiati/>.Ann.



una tradizione contemporanea, era presente già in popoli antichi quali gli egizi, gli ebrei e i greci. Il diritto d'asilo, spesso identificato per estensione con l'asilo politico, prende il suo nome da *asylum*.

Nell'antica Roma questo termine, derivante dal greco ἄσυλον, stava ad indicare quella parte della città occupata attualmente da piazza del Campidoglio. La leggenda, risalente a Romolo, narra appunto che questi avrebbe accolto lo straniero, che stava scappando dalla sua terra madre, in questo luogo e che avrebbe dato a chi si fosse recato lì protezione e asilo<sup>8</sup>.

Stando ai racconti degli antichi, proprio per assicurare alla città di Roma una popolazione adeguata, Romolo istituì il diritto d'asilo; Plutarco, il greco vissuto sotto l'impero romano, scrive appunto:

Quando la città ebbe il suo primo insediamento, istituirono un luogo sacro per accogliere i fuggitivi, e lo posero sotto la protezione del dio Asilo: vi ricevevano tutti, non restituendo lo schiavo ai padroni, né il povero ai creditori, né l'omicida ai giudici; anzi, proclamavano che in seguito a un responso dell'oracolo di Delfi avrebbero concesso a tutti il diritto di asilo<sup>9</sup>.

Come afferma Eva Cantarella, l'antica Roma appare particolarmente sensibile all'accoglienza dello straniero. Mentre infatti nell'antica Grecia l'immigrato poteva ottenere da schiavo lo status di metecio (pagando una speciale tassa, il *metoikion*) a Roma con la libertà acquistava anche la cittadinanza. Molti sono i miti che parlano della commistione e della integrazione dei popoli come di una ricchezza e i Romani si mostrarono particolarmente propensi ad adottare costumi stranieri, se migliori dei loro<sup>10</sup>.

Come appare anche da queste testimonianze la storia della richiesta di asilo da parte del rifugiato, per ragioni politiche, religiose o etniche, c'è sempre stata da quando esistono i concetti di Stato e di sovranità. Anche nell'antichità la repressione, la punizione, ma anche il dissenso, venivano spesso espressi con la fuga e l'esilio. Come dimostra, però, la citazione

---

8 [http://www.archeoroma.com/Campidoglio/asylum\\_solo\\_testo.htm](http://www.archeoroma.com/Campidoglio/asylum_solo_testo.htm).

9 Plutarco, *Vite di Romolo*, 9, 3.

10 Eva Cantarella, *Roma multi-etnica meglio di Atene*, "Corriere della Sera", 19 febbraio 2010, p.51.

di Plutarco la concessione dell'asilo era anche un modo per ribadire e rafforzare la propria sovranità territoriale.

Nel Medioevo i principali luoghi di accoglienza e asilo erano i luoghi religiosi, dal primo Concilio di Orleans (511) veniva offerto asilo politico a chiunque si fosse presentato in una chiesa, in una casa di un vescovo o alle sue dipendenze. In questo modo venne concesso l'asilo anche a molti criminali. Oggetto di questa concessione furono comunque anche gli schiavi che in questo modo venivano riconsegnati al padrone solo se questi avesse giurato sopra la Bibbia di non essere crudele. Questa abitudine venne confermata da tutti i Concili ecumenici, si pensi che in Italia questa legge fu abrogata a metà Ottocento.

Nell'età moderna, con il rafforzarsi dell'autorità statale, gli stati iniziarono ad assumere direttamente la possibilità di concedere asilo. Dopo la Rivoluzione Francese la gente che richiedeva asilo politico era sempre di più costituita da persone costrette a scappare dal loro paese per ragioni politiche e non unicamente per controversie religiose, si pensi nel caso italiano a Foscolo, Mazzini o Garibaldi. Questa imposizione a fuggire dal proprio paese, dovuta in gran parte alla diffusione di nuove idee sociali e politiche, fu portatrice di una mobilità di pensieri, idee e intelletti che risultò molto favorevole per i paesi ospitanti<sup>11</sup>.

Dai primi del Novecento comincia a delinearsi, anche giuridicamente, la figura del rifugiato politico come la intendiamo noi oggi. È proprio dopo la Prima Guerra Mondiale che si delinea un primo sistema di protezione per rifugiati politici e nasce la consapevolezza che non sono i singoli stati a doversi occupare dei rifugiati, ma che queste persone devono entrare in un sistema di protezione più grande, dove sono inclusi non soltanto i singoli governi o le associazioni di carità.

Nel 1919 si sancisce la nascita della Società delle Nazioni, associazione intergovernativa con lo scopo di accrescere il benessere e la qualità della vita dell'uomo. In materia di diritto e protezione per i rifugiati svolge un'attività molto importante il norvegese Fridtjof Nansen<sup>12</sup>. A Nansen spettò l'arduo compito di rimpatriare mezzo milione di profughi ex prigionieri di guerra e di dare asilo al milione di cittadini russi senza cittadinanza in seguito all'espulsione dopo la Rivoluzione comunista. Molti di questi profughi erano apolidi, non

---

11 Cfr. Sergio Travi, *Il sale della terra: i rifugiati e il diritto d'asilo*, San Domenico di Fiesole, Cultura per la Pace, 1997.

12 Fridtjof Nansen, 1861-1930, esploratore, scienziato e politico norvegese, High Commissioner for Refugees per la Società delle Nazioni, premio Nobel per la pace 1922.

avendo documenti avevano quindi difficoltà sia a spostarsi sia a risiedere nel paese ospitante. Il premio Nobel prese una decisione drastica ed emise, a suo nome, alcuni passaporti chiamati poi Passaporti Nansen, successivamente riconosciuti validi in più di cinquanta stati. Con l'inasprirsi dei regimi nazisti si assiste, prima dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale, a una nuova ondata di profughi che scappano preventivamente dal regime nazista. Da tempo si attuavano già dei massimi di quote di immigrazione nei paesi tradizionalmente meta di emigranti. Fu così che quando i profughi della Germania cercarono asilo, gli stati europei avevano già il chiaro intento di non fare entrare i profughi nel loro territorio in modo da evitare di giungere alla richiesta di asilo. Fred Uhlmann, scrittore e autore de *L'Amico ritrovato* testimonia così la situazione francese degli anni 30:

Iniziare una nuova vita? Quale? Di trovare un impiego non se ne parlava nemmeno. Ogni rifugiato aveva sul passaporto un timbro che ne faceva espressamente divieto, sotto pena dell'espulsione immediata [...] Chi veniva espulso non aveva ovviamente il visto. Allora la polizia francese gli faceva attraversare la notte la frontiera, ad esempio, del Belgio. I belgi lo arrestavano per essere entrato senza visto, e lo condannavano a tre mesi di prigione. Quando i tre mesi erano scaduti, i belgi gli facevano passare la notte il confine olandese, dove si beccava tre mesi per essere entrato illegalmente in Olanda. Dopo di che, l'Olanda lo rispedita in Belgio, dove essendo recidivo, gli appioppavano sei mesi... e così questo terribile gioco andava avanti<sup>13</sup>.

È all'interno di questo scenario, nel primo dopoguerra, che alcuni studiosi fanno realmente nascere la figura del rifugiato politico. Potrebbe sembrare una visione eurocentrica, ma è anche vero che in questo periodo e proprio su questo territorio ci sono grandi masse di persone che non hanno più una patria e che chiedono di essere accettati in uno stato diverso dal loro. In questo scenario si profila anche un altro aspetto logistico riguardante il nuovo rifugiato: i campi profughi. Data la necessità e la difficoltà di ricollocare grandi folle di persone in Stati altri, gli sfollati venivano posizionati nei campi profughi che rispecchiavano in tutto e per tutto il modello militare. Spesso alcuni campi di prigionia furono trasformati in campi profughi e vennero organizzati sul modello degli accampamenti militari.

---

13 Fred Uhlmann, *Storia di un uomo*, Milano, Feltrinelli, 1989, pp.116 e 132.

Subito dopo la guerra, il 24 ottobre 1945 a New York, viene fondata l'organizzazione intergovernativa più importante: ONU, Organizzazione Nazioni Unite. Segue il 10 dicembre 1948, per mano dell'ONU, la Dichiarazione universale dei diritti umani il cui primo articolo recita: “Tutti gli esseri umani nascono liberi ed eguali in dignità e diritti. Essi sono dotati di ragione e di coscienza e devono agire gli uni verso gli altri in spirito di fratellanza”. Mentre nell'articolo 14, in materia di asilo, si legge che ogni individuo ha il diritto di richiedere e cercare asilo dalle persecuzioni in paesi diversi dal suo.

Per far fronte alla continua emergenza rifugiati nel dicembre 1950 nasce l' UNHCR (United Nations High Commissioner for Refugees). La caratteristica di questa associazione è l'essere apolitica e svolgere un'attività umanitaria e sociale nell'ambito di gruppi di rifugiati. Essendo però un organo non governativo, l'UNHCR non gode di potere decisionale e dipende molto dalle decisioni degli stati in cui opera.

Il 28 luglio 1951 viene firmata quella che Delle Donne definisce *Magna Charta della protezione del rifugiato*<sup>14</sup>: la Convenzione di Ginevra.

### **1.2.1 Convenzione di Ginevra**

La Convenzione traccia uno standard per il trattamento del rifugiato, ponendo molta attenzione allo status legale, all'occupazione e all'assistenza. Definita *magna carta*, tale convenzione è effettivamente una delle pietre miliari del diritto in materia di rifugiati politici. Essa stabilisce il principio per il quale si vieta di respingere, fuori dai confini dello Stato, una persona che fugge dal suo Paese natale per motivi di persecuzione (principio del *non-refoulement*).

La Convenzione è stata però stipulata indubbiamente con un occhio al passato piuttosto che al futuro, tanto che essa viene limitata a coloro che erano divenuti rifugiati per eventi accaduti prima del gennaio 1951, oltre a questo limite temporale erano presenti anche limiti geografici e giuridici.

I limiti geografici erano questi: lo stato ospitante aveva la piena libertà di considerare rifugiati solo quelli generati da eventi accaduti in Europa, oppure estendere lo status anche a

---

14 Marcella Delle Donne, *Un cimitero chiamato Mediterraneo*, cit., p.33.

coloro che provenivano da paesi extraeuropei. La legge cambierà solo il 31 gennaio 1967 quando a New York si firma il Protocollo di New York che abolisce i limiti temporali e geografici in materia di rifugiati. Questa necessaria modifica è dovuta soprattutto alle incessanti richieste di asilo prodotte dagli esodi massicci dovute alla decolonizzazione di Asia e Africa.

Il limite giuridico invece è tuttora in vigore e conferisce lo status solo a coloro che dimostrano di essere individualmente perseguitati, escludendo così tutti quelli che si ritrovano all'interno di conflitti intestini e internazionali, o di violenze generalizzate<sup>15</sup>. Questa limitazione esclude la maggior parte dei richiedenti asilo odierni poiché lo scenario geopolitico è profondamente cambiato rispetto agli anni Cinquanta. I profughi attuali sono spesso provenienti da zone con conflitti intestini, conflitti etnici o violazioni generalizzate che non compaiono nella Convenzione. Spesso, non essendo considerati veri e propri rifugiati, questo gruppo di persone viene denominato come *displaced people*, sfollati che godono di protezione temporanea. Inoltre, in base alla Convenzione, non sono considerati possibili rifugiati coloro che vogliono rimanere nel paese di origine ma spostarsi cercando un'area più sicura (sfollati interni o *Internally displaced people*). Ci sono due articoli in particolare che prevedono comunque una sorta di protezione anche nel caso in cui il paese ospitante non conceda lo status giuridico di rifugiato al richiedente asilo. L'articolo 31 riporta che lo Stato ospitante non applicherà sanzioni nel caso in cui un richiedente sia entrato senza documenti e illegalmente all'interno del suddetto, a patto che si presenti immediatamente alle autorità:

Gli Stati Contraenti non prenderanno sanzioni penali, a motivo della loro entrata o del loro soggiorno illegali, contro i rifugiati che giungono direttamente da un territorio in cui la loro vita o la loro libertà erano minacciate nel senso dell'articolo 1, per quanto si presentino senza indugio alle autorità e giustificino con motivi validi la loro entrata o il loro soggiorno irregolari<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>16</sup> Art. 31.1, Convenzione di Ginevra, 1951.

A tutela del rifugiato è anche l'articolo 33, che vieta allo Stato contraente di espellere o respingere (*refouler*) un rifugiato verso le frontiere dalle quali è scappato nel caso in cui la sua vita e la sua libertà fossero minacciate. Nell'ottica del principio di non-refoulement lo stato ha l'obbligo di dare asilo temporaneo finché la persona non sia in grado di trovare un altro paese d'accoglienza. Questo tipo di rifugiato viene chiamato rifugiato “de facto”.

Come si scriveva precedentemente, la Convenzione di Ginevra, da un certo periodo storico in poi, non riflette più lo scenario internazionale presente e così si affaccia la necessità di un nuovo accordo: Il Trattato di Maastricht siglato il 7 febbraio 1992.

### **1.2.2 Trattato di Maastricht**

L'aiuto umanitario che si era manifestato in maniera così preponderante dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale si affievolisce sempre di più. In pochi anni la crescita economica di paesi quali Usa, Europa e Giappone cresce esponenzialmente producendo un *gap* sempre maggiore con il Terzo mondo. Il consumismo dilaga così come dilagano le richieste di entrare nei paesi sviluppati da parte di abitanti africani. A questo punto l'Europa si coalizza contro chi potrebbe minare o comunque “rubare” parte del suo benessere, è così che per i rifugiati extraeuropei l'Europa diventa quasi una fortezza invalicabile. Si favoriscono gli spostamenti interni tra Stati, ma non quelli tra Europa e resto del mondo. Si registra così, dagli anni Settanta in poi, un atteggiamento generalizzato di salvaguardia e difesa del benessere in contraddizione con i principi umanitari e solidali che avevano caratterizzato l'Europa. Questo atteggiamento è dovuto in particolar modo alla crisi economica che affligge l'Europa negli anni Settanta, una conseguenza del restringimento dei posti di lavoro e della caduta del muro di Berlino (1989). Ricordiamo infatti che la Convenzione di Ginevra si rivolgeva in particolar modo ai profughi dei regimi comunisti.

Il Trattato di Maastricht evidenzia proprio questa scena sociopolitica. Si propone di sancire gli obblighi e i parametri ai quali devono rispondere le nazioni per entrare a far parte dell'Unione Europea, ma lascia esplicitamente fuori dalla discussione le questioni che trattano di asilo.

### **1.2.3 Convenzione di Schengen**

Se a Maastricht erano stati volontariamente elusi i problemi sull'asilo questo non accade nel marzo 1995 con la Convenzione di Schengen. L'accordo, già firmato anni prima da Francia, Germania, Olanda, Belgio e Lussemburgo, trova consensi anche in altri paesi quali Italia, Spagna, Portogallo, Grecia e Austria. La Convenzione mira alla soppressione dei controlli alle frontiere interne all'Europa, così da assicurare una circolazione più facile a merci e persone. Ma allo stesso tempo si crea una normativa per il controllo sulle frontiere esterne all'area Schengen. Vengono redatte delle regole dirette agli stranieri che vogliono entrare in questo spazio ma non si fa differenza tra stranieri qualsiasi e richiedenti asilo o profughi ad esempio. Elemento necessario per il passaggio è il documento d'identità. Questo rende praticamente impossibile ai rifugiati l'entrata in Europa, visto che spesso le fughe sono clandestine e improvvisate e i viaggiatori si spostano con documenti falsi o in totale assenza di essi.

Andando contro la Convenzione di Ginevra si decide che ogni Stato può decidere di reindirizzare il richiedente verso uno Stato terzo. In questo modo l'asilo territoriale non viene garantito ma il paese in cui lo straniero è entrato in maniera illegale ha il dovere di occuparsi della domanda d'asilo del clandestino. Questo risulta essere molto pesante per i paesi di frontiera (Italia, Spagna, Grecia) e quindi più soggetti al fenomeno dell'arrivo dei *boat-people*. Questo porta a un inasprimento dei sistemi di sicurezza delle acque territoriali e al tentativo di stroncare sul nascere l'esodo dei clandestini.

### **1.2.4 Trattato di Amsterdam**

Le organizzazioni internazionali, prima tra tutti l'Unhcr, spingono perché si trovino regole comuni in materia di asilo e immigrazione. Così una commissione si riunisce nel 1997 ad Amsterdam dove nasce il Trattato di Amsterdam, entrato poi in vigore a maggio 2007. Il Trattato di Amsterdam affronta principalmente due aspetti irrisolti dai precedenti trattati. Prende in considerazione la *temporary protection*, che viene rivolta a quei richiedenti asilo

che non sono considerati tali nella Convenzione di Ginevra ma che rischierebbero la vita se rimpatriati. L'altro punto di svolta è la ricerca di un metodo affinché ci sia una ripartizione equilibrata degli oneri di cui gli stati ospitanti devono farsi carico rispetto ai richiedenti asilo.

Il comportamento dell'Europa è in questo momento ambivalente. L'atteggiamento di protezione e chiusura contrasta fortemente con i principi simbolo su cui si era redatta ad esempio la costituzione dei diritti dell'uomo. L'Europa da una parte, riflette l'esigenza di figurare come una potenza *super partes*, in rispetto delle leggi di uguaglianza, libertà e fratellanza e di essere un modello per tutte le genti, e dall'altra, dimostra la volontà di mantenere elevati gli standard economici raggiunti senza considerare chi ne farà le spese<sup>17</sup>.

### **1.2.5 Conferenza di Tampere**

Nel 1999 si indice in via straordinaria la Conferenza di Tampere (Finlandia). Da una prima lettura sembra che qui si accolgano le istanze umanitarie che stavano a monte della costruzione dell'Europa. Si rimarca la piena applicazione della Convenzione di Ginevra, si garantisce il diritto di chiedere asilo e si cerca di armonizzare in un corpo unitario le politiche in materia di asilo di tutti gli Stati membri. Andando più a fondo nella lettura si delineano però altre questioni, considerate ad alta priorità, che vanno nella direzione diametralmente opposta. All'ordine del giorno vi sono discussioni sul controllo delle frontiere e sulla lotta contro l'ingresso irregolare degli stranieri. Questo divieto è onnicomprensivo, quindi i soggetti sono considerati, senza distinzione, immigrati, profughi, richiedenti asilo e criminali raggruppati sotto il macro insieme di clandestini.

La chiusura della “fortezza europea” viene incentivata dai tragici fatti dell'11 settembre 2001 che colpiscono New York.

---

17 Marcella Delle Donne, *Un cimitero chiamato Mediterraneo*, cit., p.68.



## 1.2.6 Vertice di Laeken

Nel dicembre 2011 si tiene un vertice europeo a Laeken in cui si pone l'accento sui controlli riguardanti l'immigrazione clandestina. La parola d'ordine è difesa delle frontiere.

Una gestione più efficace del controllo delle frontiere esterne dell'Unione contribuirà alla lotta contro il terrorismo, le organizzazioni di immigrazione clandestina e la tratta degli esseri umani. Il consiglio europeo chiede al Consiglio e alla Commissione di definire i meccanismi di cooperazione tra i servizi incaricati dei controlli alle frontiere esterne e di studiare le condizioni per la creazione di un meccanismo di servizi comuni di controllo delle frontiere esterne<sup>18</sup>.

Sei mesi dopo (giugno 2002) i quindici Capi di governo del Consiglio europeo partecipano al Vertice europeo di Siviglia. Le questioni prioritarie sono l'emergenza clandestini e la sicurezza delle frontiere, tutto ciò riferendosi sempre ad un'unica categoria, quella generalizzata dei clandestini.

Nonostante tutti i vertici e le leggi che si occupano di immigrazione e di diritto d'asilo cercando di ridurre al minimo gli arrivi, i clandestini (così come vengono chiamate tutte quelle persone che quando decidono di scappare perdono il loro nome), continuano a partire dai loro paesi alla ricerca di una vita migliore, spesso avendo come meta i Paesi europei che si affacciano direttamente sul Mediterraneo. Molti libri sull'immigrazione recano nel titolo o nel sottotitolo il termine Mediterraneo, proprio perché questo è uno dei punti di accesso più frequentati per raggiungere l'Europa.

Che cos'è il Mediterraneo? Mille cose al tempo stesso. Non è un passaggio, ma innumerevoli passaggi. Non un mare, ma una successione di mari. Non una civiltà ma più civiltà ammassate l'una sull'altra. [...] Il mediterraneo è un antico crocevia. Da millenni tutto è confluito verso questo mare, scompigliando e arricchendo la sua storia<sup>19</sup>.

---

18 Conclusione n.42 del Consiglio europeo di Laeken del 14 e 15 dicembre 2001.

19 Fernando Braudel, cit. in Predrag Matvejević, *Il Mediterraneo e l'Europa*, Milano, Garzanti, 1998, p.23.

Giuste, veritiere e ancora attuali sono le parole di Fernando Braudel. Le rotte dei migranti infatti partono spesso dal nord Africa e sono dirette, nella maggior parte dei casi, verso le coste spagnole, italiane e greche. La rotta forse più antica e più breve è quella che collega il Marocco alla Spagna tramite lo stretto di Gibilterra. Lo stato iberico è interessato dalle tratte migratorie anche nelle isole Canarie, infatti molti boat-people partono dalle coste dell'Africa atlantica (Mauritania, Senegal) diretti verso le Canarie.

L'Italia invece riceve immigrati soprattutto dalle coste libiche, dove partono barconi diretti a Lampedusa e in Sicilia. Anche dal litorale tunisino arrivano barconi diretti alle isole di Lampedusa e Pantelleria. La Sicilia orientale e la Calabria sono invece interessate dalle navi che partono dalle coste egiziane. La Calabria, soprattutto negli anni 2000, ha ricevuto anche molti immigrati curdi provenienti direttamente dalle coste turche.

### **1.3 Essere rifugiati in Italia**

Il 27 dicembre 1947 in Italia viene approvata la Costituzione della repubblica italiana.

Per quanto attiene i richiedenti asilo, viene adottata una formula di grande spessore umanitario e liberale: non solo i perseguitati, ma tutti coloro che non godono nel proprio paese delle libertà democratiche di cui godono i cittadini italiani, hanno diritto d'asilo. Questa formula però esprime un principio ideale. La possibilità della sua realizzazione è condizionata dalla situazione concreta<sup>20</sup>.

Come giustamente scrive Delle Donne, bisogna considerare la situazione politica dell'Italia nel dopoguerra. La nostra penisola, dopo gli scontri bellici del '40-45, versava in condizioni poverissime. I primi obiettivi erano la ricostruzione e la modernizzazione per rimettersi al passo con le potenze europee. L'Italia, nonostante quanto scritto nella Costituzione, non è in grado, in questo momento, di ospitare cittadini stranieri. Sebbene questa sia la situazione, in Italia si vanno a creare molti campi profughi che ospitano i rifugiati del secondo conflitto mondiale. Di questi profughi si sono occupati in particolar modo gli enti creati dagli alleati

---

<sup>20</sup> Marcella Delle Donne, *Un cimitero chiamato Mediterraneo*, cit., p.83.

(UNRRA: United Nations Relief and Rehabilitation Administration e IRO: International Refugees Organization). L'Italia ricopre in questo periodo un ruolo di “paese transito”, è una sosta temporanea per i rifugiati diretti in altri paesi.

Dalla metà degli anni Settanta, iniziano ad arrivare in Italia sempre più richiedenti asilo fuggiti dalle dittature dell'America Latina e dalle guerre tra Iraq e Iran. In questi anni vige ancora il limite geografico imposto dalla Convenzione di Ginevra e così questi nuovi rifugiati devono chiedere aiuto all'UNHCR di Roma ( l'unico in grado di poter concedere un diritto di soggiorno temporaneo) senza però avere diritto al lavoro e all'assistenza pubblica in attesa di un reindirizzamento in uno Stato Terzo. Oltre a ciò per alcuni casi particolari il Governo italiano fece un'eccezione concedendo l'asilo anche a gruppi di rifugiati non europei. Tutti i richiedenti asilo, europei e non, venivano accolti nei centri di assistenza profughi stranieri (CAPS), al confine con la Jugoslavia, a Capua e a Latina, dove sarà poi aperto un ufficio periferico. Come si può constatare, fino alla fine degli anni Ottanta l'Italia non è stato un vero e proprio paese di immigrazione. Una singolare coincidenza tra fattori globali, europei e italiani ha portato a trasformazioni radicali anche in materia di asilo e rifugiati. Sia la società che la politica iniziarono a prendere coscienza che l'Italia stava diventando terra di immigrazione e non più di emigrazione<sup>21</sup>.

Ci fu in modo particolare un evento che portò alla luce dei mass media e dell'opinione pubblica la presenza sul territorio italiano di rifugiati politici e che sottolineò il bisogno di una consapevolezza comune: l'omicidio Jerry Masslo. Sudafricano rifugiato in Italia, Masslo, lavorava in una piantagione di pomodori in provincia di Caserta quando una sera, nell'agosto 1989, una banda di criminali cerca di rapinare i lavoratori neri che stanno in campagna. Masslo si rifiuta di dare ai malviventi i suoi risparmi e viene ucciso a colpi di pistola. È diventato un uomo simbolo per l'esistenza dei neri e in genere dei rifugiati nel territorio italiano. Profetica fu una sua intervista rilasciata mesi prima in cui diceva:

Pensavo di trovare in Italia uno spazio di vita, una ventata di civiltà, un'accoglienza che mi permettesse di vivere in pace e di coltivare il sogno di un domani senza barriere né pregiudizi. Invece sono deluso. Avere la pelle nera in questo paese è un limite alla

---

<sup>21</sup> *Passim*, Christopher Hein (a cura di), *Rifugiati: vent'anni di storia del diritto d'asilo in Italia*, Roma, Donizzetti editore, 2010.

convivenza civile. Il razzismo è anche qui: è fatto di prepotenze, di soprusi, di violenze quotidiane con chi non chiede altro che solidarietà e rispetto. Noi del terzo mondo stiamo contribuendo allo sviluppo del vostro paese, ma sembra che ciò non abbia alcun peso. Prima o poi qualcuno di noi verrà ammazzato ed allora ci si accorgerà che esistiamo<sup>22</sup>.

Questo evento di cronaca nera ebbe un'eco mediatica enorme, grazie alla quale la popolazione si mobilitò cercando da rimediare a quella sorta di rimozione collettiva della presenza di stranieri arrivata in cerca di un lavoro e di rifugio dalle persecuzioni e dalle guerre. A novembre ebbe luogo a Roma la prima grande manifestazione contro il razzismo e lo Stato, nella persona di Claudio Martelli, vicepresidente del Consiglio dei ministri, ricorse ad un decreto legge (poi divenuta la Legge Martelli) in merito all'immigrazione. Grazie a questo decreto, trasformato nella legge 39/90, si conveniva che l'Italia era ormai diventata un paese di immigrazione. Per la prima volta nella legge italiana si menzionava esplicitamente l'espressione "asilo politico", si aboliva inoltre la distinzione tra immigrati europei e non, dando così modo a tutti di richiedere asilo politico. La legge Martelli prevedeva la possibilità di *conversione* per le richieste di asilo politico per persone extra europee già sotto la protezione dell'UNHRC e così il riconoscimento in toto dello status di rifugiato. Nasce in questo contesto il CIR (Consiglio italiano per i rifugiati).

Da un lato, la svolta del diritto di asilo e della situazione dei rifugiati in Italia, avvenuta tra il 1989 e il 1990, richiedeva, anche secondo l'UNHRC, una voce forte e qualificata della società civile italiana per la promozione del diritto di asilo e per la difesa dei diritti dei rifugiati e dei richiedenti asilo. Dall'altro lato, per l'UNHRC si era creata la necessità di cooperare con un'organizzazione non governativa per l'amministrazione di programmi di assistenza e per assicurare attività di orientamento legale e sociale. Questa duplice funzione di promozione e di difesa dei diritti e dei servizi alla persona rifugiata ha da sempre caratterizzato l'opera dei CIR<sup>23</sup>.

---

22 Estratto di intervista a Jerry Masslo in [http://www.stranieriinitalia.it/attualita/jerry\\_masslo\\_1\\_uomo\\_che\\_scopri\\_il\\_razzismo\\_in\\_italia\\_13640.html](http://www.stranieriinitalia.it/attualita/jerry_masslo_1_uomo_che_scopri_il_razzismo_in_italia_13640.html).

23 Christopher Hein (a cura di), *Rifugiati: vent'anni di storia del diritto d'asilo in Italia*, cit., p.43.

Era giunto anche per l'Italia il momento di costituire un Consiglio nazionale indipendente, un ente non governativo. L'idea iniziale era quella di rafforzare e riunire le attività già presenti sul territorio in un unico ente capace di garantire la gestione dei programmi di accoglienza con i fondi UNHRC. Alla fondazione del CIR parteciparono anche i sindacati, evento riscontrato solo in Italia.

Nonostante queste innovazioni, la nostra penisola, dal punto di vista sociale, continuò a intendere i rifugiati come facenti parte dell'insieme più grande della popolazione immigrata. Con la Legge Martelli che porta all'abolizione del limite geografico, con la creazione di organi di assistenza per i rifugiati e l'introduzione di nuove procedure d'asilo, l'Italia inizia il suo processo di trasformazione da terra di emigrati a terra di immigrati, ma continua a considerare la questione dei rifugiati marginale non investendo nell'accoglienza e assistenza. Nel 1996, dopo le elezioni politiche e l'insediamento di Romano Prodi al governo, il CIR chiede con forza allo Stato una legge organica in materia di diritto d'asilo. Nel 1997, in una riunione tra Napolitano (ministro dell'Interno), Livia Turco (ministro per la Solidarietà Sociale) e il CIR si inizia a redigere quella che l'anno successivo sarà varata come Legge Turco-Napolitano. Come la gran parte delle leggi in materia d'asilo ha aspetti positivi e negativi. Se infatti da una parte adotta misure di accoglienza e protezione temporanea anche per i richiedenti che non sono conformi alle leggi della Convenzione di Ginevra, dall'altra istituisce i CPT (Centri di permanenza temporanea). I CPT potrebbero sembrare l'equivalente dei centri di accoglienza, ma in realtà si trasformano in centri di detenzione. La legge Turco-Napolitano non si occupa in particolar modo di rifugiati. È stato soprattutto il CIR a voler tenere separate le leggi in materia di immigrazione e di rifugiati. Questo ha portato a non poche polemiche anche all'interno della stessa organizzazione, ma d'altro canto vero è che, data la mancanza di una storia consolidata di asilo e la scarsa sensibilità sociale dell'opinione pubblica italiana in materia di rifugiati, una legge comune non avrebbe favorito la conoscenza della figura fantasma del rifugiato politico.

L'Italia comunque fa grossi passi avanti in materia di immigrazione anche rispetto all'Europa e nel 2001 viene istituito il Programma nazionale di asilo (PNA). Questo programma prevede il coinvolgimento di Comuni che presentano progetti cofinanziati, mettendo a disposizione strutture abitative e servizi pubblici. Con la legge Bossi-Fini il PNA ha avuto un riconoscimento legislativo e si è trasformato in SPRAR (Sistema

protezione richiedenti asilo e rifugiati). La Legge Bossi-Fini ha portato più che altro a pesanti restrizioni. I rifugiati e gli immigrati infatti erano collocati in centri di identificazione (CID) dove erano sorvegliati notte e giorno e da dove potevano uscire solo con particolari permessi, minando così in maniera palese la loro libertà personale. Oltre a questi vi sono anche i CPT (centri di permanenza temporanea) trasformati poi in CIE (centri identificazione ed espulsione). Interessante una critica fatta dal dottor Siena, cofondatore della Naga-Har a Milano, nei confronti di questa legge:

Il principio di fondo della legge Bossi-Fini in materia di asilo sta nel ritenere che dietro ogni richiedente asilo si nasconda un immigrato per motivi economici che cerca un escamotage per ottenere un permesso di soggiorno. Su questo principio di fondo si pongono tutta una serie di chiuse come un canale: Centri di identificazione, Centri di permanenza temporanea, veri e propri luoghi in cui viene offesa l'identità del soggetto che diventa un'impronta digitale, una fotografia. Il “non più lì bensì qui” che dovrebbe essere il principio su cui si fonda la storia spaziale del rifugiato diventa “non più lì neanche qui”. Le persone vittime di tortura, quindi scappate a volte dopo anni in un carcere di stato, si ritrovano di nuovo all'interno di un nuovo spazio fatto di interrogatori, maltrattamenti e incomprensioni linguistiche. Il corpo feriti comincia di nuovo a tremare per la paura di un nuovo trauma<sup>24</sup>.

Per fortuna tramite le Direttive comunitarie e i decreti legislativi si sono superate le restrizioni della legge Bossi-Fini. In particolar modo il decreto legislativo del 19 novembre 2007 n. 251 introduce la possibilità di protezione sussidiaria a stranieri che non possiedono i requisiti per essere riconosciuti rifugiati ma rischierebbero gravi danni di incolumità se tornassero nel loro paese. Si distinguono comunque, per durata diversa del permesso di soggiorno, i rifugiati (cinque anni) e i titolari di protezione sussidiaria (tre anni).

Il decreto n. 25 del 3 febbraio 2008 abolisce la procedura accelerata. Sarà la commissione territoriale a valutare l'ammissione del richiedente asilo. Inoltre questo decreto sostituisce i CIE con i CARA (Centri accoglienza per richiedenti asilo), garantendo così la libera uscita diurna e anche l'allontanamento temporaneo dal centro tramite autorizzazione del Prefetto.

---

<sup>24</sup> Intervista raccolta da Sara Siena, in Marcella Delle Donne, *Un cimitero chiamato Mediterraneo*, cit. p.91.

Una delle categorie che rimane fuori da tutte queste leggi è quella dei minori non accompagnati. I minori stranieri non possono accedere alle categorie giuridiche del richiedente asilo e così per loro si fa riferimento alla Convenzione dei diritti del Fanciullo sancita a New York nel 1989. Fino al raggiungimento del diciottesimo anno d'età, il minore non accompagnato viene posto sotto la tutela del Comitato per i minori stranieri. Il dato allarmante sul malfunzionamento di quest'organo è il fatto che nelle carceri minorili italiane quasi tutta la popolazione è composta da ragazzi stranieri. I problemi arrivano soprattutto al raggiungimento della maggior età. Non essendogli stato riconosciuto lo status di rifugiato l'ex minore è privo di qualsiasi protezione e rischia di diventare un clandestino. Nella legge Bossi-Fini si fa riferimento a questa categoria di persone prefigurando anche un percorso di accompagnamento e di inserimento nella società fino ai diciotto anni. Non è però previsto niente sul piano giuridico per garantire al minore la possibilità di godere, una volta maggiorenne, di un diritto simile a quello del cittadino italiano<sup>25</sup>.

Dal 2000 in poi i flussi migratori verso l'Italia cambiano origine e rotta. Se gli arrivi dall'Albania sulle coste di Puglia e Calabria si sono quasi estinti, diventa la Sicilia la nuova terra d'arrivo, in particolar modo Lampedusa, isola più vicina al continente africano. Proprio per far fronte a questi arrivi, si costruisce a Lampedusa un centro di prima accoglienza e soccorso. Il centro di Lampedusa diventa subito sovraffollato e così nel 2004 il governo italiano e il governo libico stringono un patto mai pubblicato. A spese del governo italiano iniziano i respingimenti da Lampedusa verso la Libia tramite tratte aeree; tra il 2004 e il 2006 più di 4000 stranieri sono stati ricondotti in Libia, tra questi anche etiopi eritrei e sudanesi ai quali è stata negata la possibilità di chiedere asilo in Italia. Inizialmente il centro di Lampedusa doveva avere solo una funzione di prima accoglienza, gli ospiti venivano poi accolti nelle strutture più attrezzate di Sicilia, Calabria e Puglia. Con l'infittirsi degli arrivi via mare il Governo decide però di cambiare politica e trattiene per più tempo i migranti nell'isola siciliana emanando da lì i provvedimenti di respingimento. L'opinione pubblica inizia a preoccuparsi e il CIR spinge affinché si cambi questo modus operandi. Poco prima delle elezioni 2006 il governo si prende quest'impegno. Inizia così il progetto "Praesidium" che colloca in modo permanente la presenza di operatori UNHCR, OIM e Croce Rossa nel

---

<sup>25</sup> *Ivi*, p.95.

centro di Lampedusa allo scopo di monitorare e garantire un primo orientamento alle boat-people<sup>26</sup>.

Si noti che da questo momento circa i due terzi delle persone sbarcate a Lampedusa hanno subito presentato la richiesta d'asilo e a più della metà è stata accordata in qualità di rifugiati o come aiuto sussidiario.

Nel 2009 cambia nuovamente la politica italiana e il centro di prima accoglienza si trasforma in un CIE. Poiché, per legge, una persona può essere trattenuta in questi centri solo se è già stata colpita da un provvedimento di espulsione, da questo momento tutte le persone sbarcate venivano colpite da questo provvedimento senza far differenza alcuna tra immigrati e rifugiati. Molti di questi migranti finivano lì il loro viaggio, la decisione del trasferimento seguiva leggi piuttosto aleatorie, spesso in base alla presunta nazionalità: cittadini dell'Africa sub-sahariana temporaneamente accolti, supponendo che tra loro ci fossero più rifugiati politici. Gli abitanti del Magreb e dell'Egitto venivano spesso respinti in quanto considerati clandestini.

Come si diceva sopra, dal 2000 in poi il principale paese di transito verso l'Italia diventa la Libia. Dal 2003 la Libia comincia ad uscire dall'isolamento internazionale e a stringere i rapporti con le potenze europee. Con l'Italia inizia una politica di avvicinamento per contenere e contrastare l'immigrazione e il traffico di persone. I libici furono poi coinvolti anche nella sorveglianza dei mari. Per non far arrivare le imbarcazioni clandestine nelle coste dell'Italia, il Governo Italiano consegnò sei motovedette veloci alla Libia per assicurare il controllo delle acque. Ovviamente il CIR protestò per questo accordo, anche perché non vi era nessuna clausola che parlasse della possibilità di protezione in Libia e tanto meno una specifica che facesse luce sul destino delle persone intercettate in mare. È così che il CIR, sentendosi in dovere di garantire un appoggio a queste persone rifiutate in Italia e rimandate in Libia allo sbaraglio, iniziò a pensare di considerare rifugiato non solo la persona che approda sul territorio italiano ma anche durante il suo lungo viaggio, da quando attraversa i confini del suo paese natale. Il CIR inizia a operare anche fuori dall'Italia costruendo una base a Bengasi.

Questa mobilitazione è dovuta comunque ad una politica molto particolare del governo italiano. Operazioni simili a questa, atte quindi ad intercettare barconi clandestini in alto

---

<sup>26</sup> Christopher Hein (a cura di), *Rifugiati: vent'anni di storia del diritto d'asilo in Italia*, cit., *passim*.



mare, trasbordare i clandestini su navi militari e portarli direttamente sulle coste libiche consegnandoli alle autorità non sono nuove all'Europa. Si ricordino nel 1997 le intercettazioni di barconi albanesi o le azioni di riaccompagnamento spagnole di centinaia di clandestini in Marocco, Senegal e Mauritania. Sebbene questo iter non costituisca una novità assoluta, si deve però dire che in questo specifico momento vi sono caratteristiche particolari che rendono ancora più grave questo comportamento. La Libia infatti non garantisce in nessun modo che le persone riportate all'interno dei suoi confini non siano ricondotte a forza nei loro paesi di provenienza, anche se ciò comporta un rischio per la loro incolumità. Dalle statistiche del 2008 si viene a sapere che molti dei rimpatriati avrebbero avuto i requisiti, secondo la Convenzione di Ginevra, per vedersi conferito lo status di rifugiato. Infine non è stata avviata nessuna procedura di riconoscimento delle persone intercettate, così sono state tutte trattate in egual modo senza preoccuparsi della situazione del singolo.

#### **1.4 Aspetti sociali e mediatici**

Sono pochi gli uomini che non si sentirebbero personalmente annichiliti nel caso in cui una costruzione delle loro mani o della mente cui hanno dedicato la vita [...] venisse improvvisamente annullata e spezzata via. [...] rimane un senso di restringimento della nostra personalità, una parziale trasformazione del nostro essere in un nulla<sup>27</sup>.

Queste parole sono state scritte nel 1890 dallo psicologo e filosofo William James. Ho deciso di iniziare con questa citazione perché, intervistando e trascorrendo tempo con diversi rifugiati, ho capito che la cosa che a loro sta più a cuore a livello personale è la capacità di restare o tornare ad essere sé stessi. Ho trovato il discorso di James applicabile universalmente a tutti gli uomini ed ho pensato che qualsiasi persona costretta a vivere un trauma come il viaggio del rifugiato avrebbe gli stessi problemi: potrebbero venire esteriorizzati con la rabbia, la depressione, la sfiducia in sé stessi, ma indubbiamente l'annichilimento e il restringimento della personalità sarebbero aggravanti presenti in tutti.

---

<sup>27</sup> William James, in Giovanni Jervis, *La conquista dell'identità*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 25.

Prima di tutto credo sia utile chiarire un concetto base di ogni essere umano: l'identità.

Giovanni Jervis parla di identità come della capacità di riconoscersi ed essere riconoscibili. Ci sono due tipi di identità, quella collettiva e quella individuale. Ogni persona appartiene a un gruppo o a una comunità, questo legame si instaura dalla nascita in poi e influisce anche sull'identità personale. L'uomo sente il bisogno di appartenere ad una comunità e impegna, per riuscirci, gran parte delle sue energie. Seppur fondamentale, l'identità collettiva è meno interessante di quella individuale. “L'identità individuale *vista con gli occhi degli altri* è, in pratica, ciò che mi rende distinguibile dagli altri. È insomma, molto semplicemente, ciò che impedisce che io venga confuso con un'altra persona”<sup>28</sup>.

Questo pensiero mi è sembrato illuminante se rivolto ai rifugiati politici, poiché essi scappano dal loro Paese d'origine, spesso proprio a causa della loro identità personale. Affrontano un lungo viaggio e, quando sono giunti alla prima salvezza, sono considerati immigrati, persone provenienti da un luogo qualsiasi, senza documenti, bisognosi di aiuto, vengono considerati un'unità del barcone appena portato in salvo. L'immigrato e il rifugiato politico, in misura maggiore, arrivato nel nuovo paese, deve costruirsi una nuova identità o riappropriarsi della propria mettendola però in comunicazione con una società totalmente diversa da quella che ha lasciato. Come nei popoli studiati dagli antropologi, dove i riti di passaggio segnano la transizione tra una classe di età e l'altra, il rifugiato si ritrova in tutto l'iter che compie per la richiesta d'asilo in una sorta di rito di passaggio, si trova in una situazione liminale e precaria che spesso destabilizza. A differenza dei riti di passaggio veri e propri in cui la persona sa cosa diventerà, in questo caso il richiedente ha solo la certezza che per un lungo periodo dovrà essere protetto in un paese a lui straniero.

Serve ancora una precisazione per andare avanti ad analizzare le problematiche di chi diventa rifugiato. L'opinione pubblica, i mass media e la stampa hanno fatto sì che la parola trauma sia diventata di uso comune, spesso si utilizza il vocabolo “traumatizzato” anche quando si potrebbe parlare di “persona scossa” a causa di una qualsiasi, seppur grave, avversità. La figura del rifugiato non è sfuggita alla categorizzazione di traumatizzato; effettivamente per questa persona si parla a ragion veduta di trauma, ma allo stesso tempo si definisce trauma del rifugiato una porzione della sua vita ben più piccola rispetto al suo

---

28 *Ivi*, p.12.

trauma vero e proprio. L'esperienza traumatica del rifugiato si potrebbe dividere in almeno quattro segmenti.

“Anticipazione”: quando la gente avverte un pericolo imminente e tenta di decidere che cosa sia meglio fare per evitarlo.

“Eventi devastanti”: è la fase della violenza concreta, quando il nemico attacca e distrugge e i rifugiati fuggono.

“Sopravvivenza”: quando i rifugiati sono in salvo dal pericolo ma vivono nell'incertezza di una sistemazione temporanea.

“Adattamento”: quando i rifugiati tentano di adattarsi a una nuova vita nel paese di accoglienza<sup>29</sup>.

Uno dei primi problemi è quello che Papadopulos chiama: *disorientamento nostalgico*. Questo disorientamento è dovuto alla consapevolezza della perdita della propria casa sia materiale che ideale come involucro e nido protettivo<sup>30</sup>.

La lontananza dalla propria terra porta spesso a mitizzare il luogo lasciato creando attorno alla speranza di tornare un'illusione, infatti spesso i rifugiati sanno che per loro non sarà possibile un rientro in patria. Si creano un'immagine idilliaca del paese natale, viene idealizzata la patria così come le tradizioni. Legate al ritorno vi sono poi le problematiche della nostalgia e del senso di colpa.

Il termine nostalgia contiene in sé le parole *nostos* (viaggio di ritorno) e *algos* (pena, dolore) per cui con questa parola si delinea la ferita che ha il rifugiato nell'incapacità di tornare a casa. Poiché spesso i rifugiati politici sono persone che avevano un forte peso nel paese di origine e, proprio a causa di ciò, sono dovuti scappare, avvertono un senso di colpa per il fatto di essere scappati per salvare la loro vita lasciando però la terra, la famiglia o comunque i loro affetti in una situazione pericolosa e precaria. La nostalgia e il senso di colpa, uniti però alla consapevolezza delle condizioni del proprio paese, portano il rifugiato in uno stato ambivalente: da una parte la voglia di tornare e dall'altra l'istinto alla sopravvivenza e la delusione verso il proprio paese, che spingono la persona a crearsi una

---

29 Renos k. Papadopulos, *L'assistenza terapeutica ai rifugiati*, Roma, Ma. Gi., 2006, pp.51-52.

30 *Ivi*, p. 40.

nuova vita. Questa sensazione provoca inevitabilmente uno sradicamento che è sia fisico, segnato quindi dall'attraversamento dei confini, sia e soprattutto culturale. Questo distacco forzato fa incontrare al rifugiato ancora più difficoltà nell'inserirsi nella nuova società ospitante; la persona trova degli ostacoli nel naturalizzarsi in un paese inizialmente estraneo poiché non vede lì il posto giusto per sé stesso. Questo va ad aggravare la situazione di liminalità, irrequietezza, insicurezza e precarietà della figura del rifugiato.

Il primo problema che si presenta anche esteriormente è invece la lingua. Spesso gli immigrati non conoscono la lingua del paese ospitante, alcuni parlano inglese e francese, ma con inflessioni territoriali. Nelle interviste poste in appendice una in particolare sottolinea come, nonostante si usasse l'inglese come lingua comune, vi fossero molte difficoltà di comprensione.

Lui raccontava la sua storia in inglese e io la traducevo in italiano, lui aveva una rabbia disumana dentro quando raccontava la sua storia e allo stesso tempo aveva bisogno di dirla di tirarla fuori, spesso si arrabbiava con me perché io non riuscivo a tradurre precisamente quello che lui voleva dire<sup>31</sup>.

La scelta di utilizzare una lingua diversa dalla propria accentua ancora di più la sensazione di sradicamento, c'è la consapevolezza di impoverire il futuro culturale del proprio paese e di rinnegare in parte la propria cultura. Lo straniero sa di non poter esprimere tutto ciò che vorrebbe e nel modo che vorrebbe, data la sua poca capacità linguistica. Uno dei primi metodi di integrazione è proprio costituito da corsi di lingua ed è anche uno dei requisiti per entrare almeno inizialmente in contatto con la nuova società.

Tutte queste problematiche portano lo straniero a chiudersi in sé stesso e ad isolarsi. La difficoltà della lingua, la sfiducia in sé stesso e nei propri mezzi lo portano, spesso, a vivere autorichiedendosi, con il rischio di diventare una non-persona o una persona fantasma.

Queste sono, secondo il mio punto di vista, alcune delle problematiche più forti relative alla figura del rifugiato, ma ci tengo a precisare che costituiscono solo principi generali, trattati

---

31 Tanja Horstmann, intervista integrale nel quarto capitolo.

in maniera universale. Credo che per ogni persona, e soprattutto in questi casi, si debba poi conoscere da vicino la situazione specifica per poter capire, aiutare, intervenire o imparare. Ci siamo focalizzati sui problemi del rifugiato, ma non ancora su quelli degli ospitanti. Ciò che non si conosce ci può incuriosire, attrarre, ma quasi sempre si prefigura come qualcosa di oscuro e spesso spaventa. In questo circolo di non conoscenza l'ospitante avverte la paura dello straniero e lo straniero avverte la sua paura nei confronti della paura da lui generata nell'autoctono. In questo “gioco” relazionale la paura è contagiosa e, come ci spiega Marc Augé

Se gli immigrati allarmano tanto (spesso assai astrattamente) gli “indigeni”, è forse innanzi tutto perché essi dimostrano la relatività delle certezze iscritte nel suolo. E' l'emigrato ciò che nel personaggio dell'immigrato li allarma e li affascina allo stesso tempo<sup>32</sup>.

La sindrome dell'invasione<sup>33</sup>, che incentiva la volontà di esclusione dello straniero e di protezione dei propri confini, si è propagata nella storia dall'alto al basso: la sfera politica ha influenzato quella sociale creando uno stato di allerta generalizzato. Da tramite tra le due sfere si sono posti i mass media. Nel libro *Un cimitero chiamato Mediterraneo*, Marcella Delle Donne fornisce un'analisi completa della terminologia usata dai quotidiani per portare alla luce il problema immigrazione, rifugiati e richiedenti asilo. Analizzando in particolare modo le parti introduttive degli articoli quali titolo, occhiello e sommario, emerge come vengano impiegate, per attirare l'attenzione, parole sensazionali che vanno dalla minaccia al pietismo e che pongono il lettore in uno stato pre-costruito di difesa. Tutti coloro che arrivano dal mare, quelli che in questo capitolo vengono chiamati *boat people*, vengono etichettati come clandestini, ciò incentiva lo stereotipo dello straniero arrivato con la “carretta del mare” e incrementa l'aura misteriosa dello straniero che fa paura. Per suscitare pietismo si fa poi spesso riferimento alla categoria bambini e donne incinte ma ad esempio non si parla pressoché mai di rifugiati o richiedenti asilo politico. Il Mediterraneo viene dipinto come un campo di battaglia, le persone che arrivano come ondate, masse, assalti,

---

32 Marc Augé, *Non luoghi, introduzione ad una antropologia della surmodernità*, Milano, Eleuthera, 2009, p. 109.

33 Marcella Delle Donne, *Un cimitero chiamato Mediterraneo*, cit.

invasioni. Si crea, nell'immaginario della gente, una scena da film in cui la confusione fa da sovrano, si sposta l'attenzione su un'indistinta immagine di sfollati, poveri che arrivano senza più speranze; tra di loro ci sono anche i clandestini che ruberanno il lavoro o peggio diventeranno criminali infangando il nostro paese. Ecco come si crea la paura dell'invasione e dell'invasore. Con questa breve analisi non voglio assolutamente asserire che i mass media siano esclusivamente la causa di questo circolo vizioso di paure e mistificazione della realtà. Bisogna segnalare che anche grazie ai mezzi di comunicazione i migranti riescono a farsi sentire, a lanciare i propri messaggi e spesso a ricongiungersi anche con i loro conoscenti che già erano scappati. Credo che sia possibile interagire, socializzare e arricchire la cultura di ogni popolo tramite lo scambio civile, la conoscenza dei fatti per quello che sono e in questo modo la possibilità di intervenire nei migliori dei modi. Credo che questo concetto venga espresso in maniera semplice e lineare nel libro *Non-persone* di Alessandro Dal Lago.

[...] ciò sarebbe possibile solo capovolgendo i presupposti politici, mediali e sociali della cultura dell'inimicizia riconoscendo, per cominciare, il diritto alla libertà di circolazione transnazionale della forza lavoro e soprattutto predisponendo dei meccanismi sociali e istituzionali di integrazione sociale: offrendo ai migranti possibilità educative, protezione sul luogo di lavoro, il diritto all'alloggio, in una parola la parità sociale, civile e politica con gli autoctoni. Facendone dei cittadini, unica condizione per toglierli dal limbo delle non-persone, la società rimuoverebbe evidentemente anche le basi, materiali e simboliche, dell'esclusione radicale dei migranti e della microconflittualità sociale e urbana<sup>34</sup>.

---

34 Alessandro Dal Lago, *Non persone: l'esclusione dei migranti in una società globale*, cit., p. 254.

## 2. TEATRI INTERATTIVI

Non nasce teatro laddove la vita è piena, dove si è soddisfatti. Il teatro nasce dove ci sono delle ferite, dove ci sono dei vuoti [...] È lì che qualcuno ha bisogno di stare ad ascoltare qualcosa che qualcun altro ha da dire a lui.

Jacques Copeau

### 2.1 Il teatro cambia rotta

Nella rivoluzione politica e socio-culturale che si attuò alla fine degli anni Sessanta ed ebbe la sua data principe nel 1968, emersero la volontà e il bisogno di ripensare l'uomo e soprattutto la sua interazione con la comunità circostante.

Anche le arti in questo clima di cambiamento si trovano a dover fare i conti con la crisi e la necessità di rinnovamento della propria funzione sociale. Il teatro ne è un esempio evidente:

Il teatro appare come arroccato a rappresentare una certa cultura d'élite [...] Non solo crisi di idee e di pubblico, ma proprio di identità culturale: a chi parla, in fondo, a chi e a che cosa serve, al giorno d'oggi il teatro?<sup>35</sup>.

Da questo spunto parte la riflessione che farà da fondamenta al teatro sociale, teatro di comunità o teatro educativo. Queste riflessioni sono sì frutto di una crisi, ma anche di un processo di apprendimento che fonda le sue radici ben prima della metà del Novecento; l'interesse per il diverso, per l'altro, inizia già alla fine dell'Ottocento.

Il senso della diversità del teatro, la curiosità di guardare di più all'esterno, verso realtà poste ai margini o addirittura verso terre lontane, si può ritrovare in molte esperienze teatrali di

---

35 Paolo Beneventi, *Introduzione alla storia del teatro-ragazzi*, Firenze, la casa Usher, 1994, p.166.

interazione sociale che hanno valenza antropologica e pedagogica. Partendo dalla fine del diciannovesimo secolo, si possono ritrovare le utopie comunitarie di Sulerzickij e Stanislavskij in Crimea, l'opera di Copeau e i copiaus in Borgogna, le idee di Schlemmer sul teatro come zona tra rito e festa popolare, l'incontro con le culture orientali che interesserà molto Copau, Artaud e il teatro Balinese fino a Barba e alla sua antropologia teatrale<sup>36</sup>.

In questa epoca di ripensamento totale del teatro e delle sue funzioni cambia anche il soggetto: l'attore e il pubblico subiscono una sorta di trasformazione. In questo particolare tipo di teatro è spesso la persona, il non-attore, ad essere posta al centro; non è strano che l'individuo sociale ricopra sia il ruolo di spettatore sia quello di attore.

Credo che per spiegare questa trasformazione da persona sociale, quindi non specializzata nell'arte del recitare, a attore non-attore sia utile partire dalla figura istituzionale dell'attore.

Se nel teatro di Tradizione si intendeva l'attore come mediatore<sup>37</sup>, ovvero come colui che tramite tecniche apprese si faceva veicolo di comunicazione tra il testo e il pubblico, dagli anni 80 in poi questa figura va affievolendosi. Si aprono nuovi orizzonti: la scoperta di *esistenze teatrali altre*.

L'attore, inteso come mediatore, non ricopre che una delle mille possibilità del suo lavoro. I comici dell'arte facevano a meno dell'autore e si basavano su materiali propri, spesso camuffando con stereotipi e maschere la vita reale. Rousseau nel Settecento parla della festa come rito teatrale; l'Ottocento è caratterizzato da una ricerca del vero, e quindi l'attore, pur restando fedele al testo che recita, sovrappone al mondo del personaggio il suo mondo personale o quello della comunità. Meldolesi nel saggio *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti* parla proprio dell'attore che chiede di essere visto come un "artista impegnato a mobilitare in senso spettacolare le risorse espressive del corpo e della mente nelle condizioni date"<sup>38</sup> è l'attore che tramite il suo corpo e il suo vissuto mette in scena l'uomo.

Petrolini rimarca il fatto che l'interesse provocato dall'attore sul pubblico deriva spesso da una messa in scena dei sentimenti e dei punti di vista dell'attore stesso, l'attenzione deriva proprio da quella dimensione più intima della recitazione. Ecco che, parafrasando il pensiero di Petrolini, Meldolesi parla dell'interesse per l'attore spiegandolo con il fatto che il

---

36 Daniele Seragnoli, *Ritrovare gli dei*, in "Art'o", n.14, estate 2003, p.18.

37 Cfr. Claudio Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti* in *Pensare l'attore*, Roma, Bulzoni Editore, 2013, p.79.

38 *Ibidem*, p.80.



livello intimo interagisce direttamente con il livello del contesto sociale creando una mescolanza, una “con-fusione” di “arte-vita”. Ogni attore ha una tecnica tutta sua per rapportarsi a un personaggio o a una tematica dello spettacolo. Ognuno comunque attinge alle immagini intime, colora la propria parte facendo ricorso al suo vissuto personale, al suo carattere e al comportamento individuale. L'identità individuale e quella collettiva, intese alla maniera di Jervis, della persona-attore collaborano con le tecniche attoriali e teatrali per portare alla luce un prodotto finito<sup>39</sup>. Il lavoro dell'attore è sempre costituito da un filo diretto di ascolto con le sensibilità collettive, è una rilettura in chiave spettacolare e tecnica dei bisogni della società.

Per l'attore la dimensione artistica non si colloca su un piano diverso da quello del rapporto con la sensibilità collettiva. Che è quanto dire: rapporto con la sensibilità collettiva, mestiere e qualità artistica nell'attore formano una triade; per cui a teatro, a differenza che in altre arti, può determinarsi un' osmosi tecnica fra attivazione sociale e qualità formale<sup>40</sup>.

In ciò il pubblico è chiamato a collaborare: l'attore lancia la suggestione che però deve essere recepita dal pubblico sensibile. L'attore non comunica una sensazione finita ma porta alla memoria, re-cita alcuni segni, rappresenta una sensazione fisica che poi acquista significato completo solo nella lettura del pubblico. Sempre Meldolesi, in riferimento a questo scambio necessario per l'esistenza del teatro, parla di un “attore parzialmente cieco se non ha con sé degli spettatori sensibili che gli rimandano l'energia ricevuta”<sup>41</sup>.

Questa ricerca di condivisione con il pubblico è spiegata bene da Gherzi in uno dei punti per lui fondamentali che spiegano cos'è il teatro di interazione sociale:

Ricostruire un pubblico non vuol dire genericamente portare a teatro i “poveri”, gli “emarginati”, gli “esclusi”, ma ricreare in primo luogo il senso dell'importanza di un presente in cui assieme si parla di cose che ci riguardano, in cui si va ad incontrare non

---

39 In particolare per il tema identità individuali e identità collettive si rimanda a Giovanni Jervis, *La conquista dell'identità*, cit.

40 Claudio Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, cit., p. 89.

41 *Ibidem*, p.90.

la prestazione virtuosa di un artista, ma una comunità che ha necessità di dire per avere risposta. E credo che questo sia possibile se il processo stesso ha cominciato a creare comunità, agendo come un virus, fuori e contro il mercato dell'intrattenimento, per contaminazione, coinvolgendo soggetti a partire da necessità condivise<sup>42</sup>.

## 2.2 Per una nuova antropologia teatrale

Il cambiamento di punto di vista e di interesse che avviene nel teatro della seconda metà del Novecento parte dalla fertile commistione degli studi teatrali con l'antropologia. Se il fondamento dell'antropologia è lo studio dell'uomo, l'antropologia teatrale studia l'uomo in situazione drammatica, che è elemento fondante del teatro. Essa si preoccupa del rapporto tra l'attore e il linguaggio gestuale da lui usato in sede di performance. Si mettono da parte quelli che erano da sempre stati definiti i fondamenti del teatro quali il testo e la scenografia, per andare ad indagare da vicino la presenza del corpo vivo in scena: da qui il nome di *teatro del corpo*<sup>43</sup>. Richard Schechner è il primo a parlare di antropologia teatrale, egli paragona lo spettacolo in rapporto ai riti, le feste e gli eventi sportivi. L'evento teatrale è la riproduzione di un evento e Schechner analizza quindi ciò che sta dietro alla performance teatrale, i principi che portano i teatranti a rappresentare il rito teatrale in quel determinato modo. Marco De Marinis esamina proprio il rapporto virtuoso teatro-antropologia, sottolineando come gli uomini di teatro possano trovare nell'incontro con l'altro, lavoro prettamente antropologico, l'ispirazione per una messa in scena vera e allo stesso tempo come il teatro si offra all'antropologia come microsocietà da studiare. Traducendo Pavis, scrive:

L'antropologia trova nel teatro un terreno di sperimentazione eccezionale, poiché essa ha sotto gli occhi degli uomini che giocano a rappresentare altri uomini. Tale

---

42 Gianluigi Gherzi, *Sentirsi randagi in città*, in "Art'o", n.14, 2003, p.58.

43 Cfr. in particolar modo Franco Ruffini, *Teatri sopra la pelle teatro sotto la pelle*, in "La rivista del Manifesto", n.9, settembre 2000.

simulazione mira ad analizzare e a mostrare in che modo questi si comportano in società. Mettendo l'uomo in una situazione sperimentale, il teatro e l'antropologia teatrale si danno i mezzi per ricostruire delle microsocietà e per valutare il legame dell'individuo con il gruppo: come rappresentarsi meglio un uomo che rappresentandolo?<sup>44</sup>

Spesso, quando si parla di teatro antropologico, si incappa in errori comuni. Si identifica il teatro antropologico in un movimento, quando in realtà è un momento in cui gran parte del teatro si è rivolto allo studio dell'altro e ha praticato con esso scambi culturali, *baratti* per dirlo alla maniera di Barba. Il teatro antropologico è volto a riscoprire l'essenza teatrale, a liberarsi dalle sovrastrutture che il teatro si era creato durante tutta la sua storia.

Sempre De Marinis propone una classificazione di ciò che nasce come teatro antropologico e dal quale poi deriva quello che comunemente viene chiamato “nuovo teatro”. De Marinis suddivide questo momento in varie fasi e pone come data simbolo di inizio il 1947, anno di fondazione del Living Theatre.

1.Fase del preludio, ovvero delle anticipazioni, non casualmente ambientata in America (1947-59). 2.Fase dell'avvento (1959-64), quest'ultimo è, fra l'altro, l'anno in cui il Living si trasferisce in Europa, nasce l'Odin Teatret di Eugenio Barba [...]. 3.La fase della consacrazione (1964-68) durante la quale i capiscuola del nuovo teatro raggiungono il riconoscimento internazionale e producono la maggior parte dei loro spettacoli più belli (*Frankenstein* e *Antigone* del Living, *Il principe costante* e *Apocalypsis cum figuris* di Grotowski) e infine 4.la fase della prima crisi (1967-70)<sup>45</sup>.

Piergiorgio Giacchè, assumendo l'antropologia teatrale come dato di fatto nella storia del teatro, prolunga quest'area semantica teatrale dividendo il periodo in due atti. Il primo atto del teatro antropologico corrisponde all'intero periodo analizzato da De Marinis, considerando che:

---

44 Patrice Pavis in Marco De Marinis, *Capire il teatro, lineamenti di una nuova teatrologia*. Roma, Bulzoni editore, 2008, p.159.

45 Marco De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p.5.

Il primo atto del teatro antropologico si ha quando ogni tipo di contatto, di interesse, di esplorazione dei teatri e delle culture altre si pone chiaramente al servizio della sperimentazione teatrale: quando un gruppo di teatro (non a caso quasi sempre un gruppo) si mette a studiare e vuole incontrare la diversità e la varietà di storie e popoli lontani per immergersi esso stesso in una dimensione antropologica da cui ricevere una sorta di nuova linea di condotta.<sup>46</sup>

Questo nuovo teatro bandiva la delega e riteneva che l'espressione artistica fosse appannaggio di tutti. Il movimento mise al centro la collettività, la piazza, il rito, la liberazione degli oppressi, la manifestazione. La contestazione non si limitò a mettere in crisi le figure di autorità come poteva essere quella del regista, ma guardò oltre:

L'antropologo, lo psichiatra, lo studioso della comunicazione, l'insegnante, lo studente, diventano operatori teatrali (si associano agli operatori teatrali), sostituendosi (o, almeno unendosi) a quelli che già furono il regista e gli attori<sup>47</sup>.

In questi anni però i teatranti sentono il bisogno di concepire un'antropologia teatrale più ampia che allarghi i suoi orizzonti, che possa stare al passo sia con la contemporanea rivoluzione culturale globale sia con la domanda di azione e rappresentazione sempre coerentemente al compito posto dagli antropologi teatrali:

la costruzione sociale della persona, la dinamica delle relazioni interpersonali, [...] la struttura delle comunità, l'integrazione di tutte queste in complessi regionali avvalendosi dei conflitti e delle armonie nelle e tra le collettività<sup>48</sup>.

Il teatro vuole portarsi fuori dallo spazio teatrale. Diversamente da quanto avvenuto con il primo atto del teatro antropologico, non vuole studiare *l'altro* ma studiare *con l'altro*. Ci si

---

46 Piergiorgio Giacchè, *Teatro antropologico: atto secondo*, in "Catarsi. Teatri delle diversità", II, 4-5, dicembre 1997, p. 12.

47 Marco De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*, Firenze, La casa Usher, 1983, p. 26.

48 Tambiah S.J., *Rituali e cultura*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 397.

rivolge non più a un pubblico passivo da intrattenere ma ad un pubblico attivo, ad un potenziale attore della relazione teatrale.

È in questo particolare momento che nasce quello che poi verrà definito il teatro sociale.

Il teatro sociale, il teatro di comunità, il teatro educativo o politico o come variamente viene definito, costituisce la nuova frontiera del teatro. In parte è una ripresa, in parte un rinnovamento di pratiche, di teorie e storie che costituiscono il filo rosso della scena occidentale: l'arte come formazione e emancipazione delle persone<sup>49</sup>.

Claudio Bernardi prosegue distinguendo altri due “fili” di teatro: il filo nero e il filo neutro. Chiama filo nero il teatro al servizio del potere. Quello di Atene e quello di Roma erano teatri politici ma, se il primo denunciava la violenza tra gli uomini, il secondo aveva la funzione di distrarre il popolo con gli spettacoli delle morti dal vivo. Denomina poi “filo neutro” quello dell'arte al di fuori di tutto, il mondo perfetto che si ricrea l'artista il quale si tira fuori da tutti i problemi terreni.

La denominazione di teatro sociale, però, racchiude in sé molte più realtà. Si inizia a parlare di teatro sociale includendovi anche il teatro-terapia e l'animazione, che sono sì esperienze fondamentali (che segnano poi anche le altre esperienze teatrali) ma che privilegiano la dimensione laboratoriale e non necessariamente portano ad un esito spettacolare. In ogni caso va fatto un distinguo tra le esperienze di animazione teatrale portate avanti da figure come Asja Lacis, Scabia, Destefanis e Passatore e le esperienze di tipo terapeutico in cui l'obiettivo è solo la cura della persona. Con un assunto a mio avviso un po' troppo forte e netto ma che sicuramente rende l'idea del pericolo in cui si incorre raggruppando tutto questo ambito di prassi e di uso teatrale, si parla di *beneficenza teatrale*. Si rischia cioè di usare mezzi teatrali per “curare”, e non per prendersi cura, nell'accezione di Scabia<sup>50</sup>, facendo diventare questo metodo di interazione prodotto teatrale.

---

49 Claudio Bernardi, *Il teatro sociale*, Roma, Carrocci editore, ristampa 2011, p. 11.

50 Concetto di prendersi cura cfr. Giuliano Scabia, *Marco Cavallo. Da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura*, Merano, Edizioni Alphabeta vertag, 2011.

La “beneficenza” teatrale equivale a uno stupro. I valori “terapeutici” o “sociali” troppo esplicitamente dichiarati vanno quantomeno sottoposti a discussione. Anche quando potenzialmente mostrano l'efficacia del linguaggio teatrale come linguaggio alternativo rispetto a tradizionali percorsi terapeutici, pongono in essere situazioni delicate e complesse<sup>51</sup>.

Ora il teatro antropologico compie un grosso passo avanti, e si modifica il rapporto con l'alterità. Se, in quello che Giacchè chiama il primo atto del teatro antropologico, l'alterità era un fenomeno da studiare, ora è un fenomeno accettato e attuato in scena: il *diverso* è il centro propulsore della messa in scena. Questo non significa che l'alterità, il diverso o l'emarginato abbiano formato un teatro loro ma che un certo tipo di teatro si è arricchito, inserendo all'interno della propria microsocietà esempi di alterità.

Non danno spettacolo di sé ma fanno “regolare” spettacolo, certamente usando -con il rigore e la libertà, con le tecniche e i valori propri dell'arte scenica- le correnti e i cortocircuiti che producono le indefinite e varie alterità che adesso affollano lo stesso palcoscenico, che si dividono o meglio si moltiplicano all'interno dello stesso teatro<sup>52</sup>.

I lavori iniziali di Armando Punzo con i carcerati a Volterra, il lavoro del Teatro delle Albe con i Griots africani e con i ragazzi adolescenti, Pippo Delbono e la messa in scena di *Barboni*, costituiscono quelle realtà che portano Giacchè a parlare, non tanto di teatro sociale ma di *secondo atto* del teatro antropologico. In virtù di questi “esperimenti” si può pensare che sia possibile fare un nuovo teatro. Il *teatro degli Altri* si sta liberando dai laboratori amatoriali e dagli esercizi terapeutici per assumersi tutte le proprie responsabilità artistiche. È un teatro che si contrappone al teatro di servizio per affrancarsi e diventare prodotto artistico a sé stante.

Ci si pone, a questo punto, il problema della qualità artistica, della possibilità di considerare attori, persone che non hanno una base artistica e attoriale e che spesso portano con sé evidenti diversità o handicap, siano essi fisici, psichici o entrambe le disfunzioni.

---

51 Daniele Seragnoli, *Ritrovare gli dei*, cit., p. 20.

52 Piergiorgio Giacchè, *Teatro antropologico: atto secondo*, cit., p.14.

Come già aveva fatto Julian Beck nel 1963 dicendo “finisco con domande perché non ho risposte” anche Giacchè lascia aperta la strada del secondo teatro antropologico. Egli evidenzia i rischi ma al contempo si augura che il cambiamento porti ad una nuova assunzione di punti di vista e a una sensazionale novità: il lavoro sul sentimento antico di teatro.

La nostra scommessa da spettatori è che all'interno delle presenti e future eccezioni che caratterizzano il panorama e l'orientamento della cultura teatrale, l'impossibile abbraccio e perfino l'atomica fusione delle alterità si confermerà come la fonte energetica di un teatro che ormai diventa pleonastico definire antropologico<sup>53</sup>.

Quello che lo spettatore si augura sembra proseguire e accadere nella terza fase o *terzo atto*, come lo definisce Cristina Valenti, del teatro antropologico. Le persone si pongono al centro di un lavoro teatrale che, all'acquisizione delle risorse tecniche, affianca le risorse di identità sociali e tratti biografici imprescindibili<sup>54</sup>.

La partecipazione dei *diversi* allo spettacolo teatrale diventa un fatto “comune”. Il perdurare della collaborazione tra compagnie teatrali *normali* e soggetti posti ai margini, porta gli stessi collettivi a rifondare insieme compagnie teatrali. La Valenti declina in questa occasione i diversi tipi di compagnie che si sono creati, raggruppa in quattro categorie le esperienze portate alla luce a cavallo tra il ventesimo e ventunesimo secolo<sup>55</sup>.

-Il primo esempio che riporta è quello del Teatro Kismet di Bari con il regista Enzo Toma. Questa esperienza è partita da un prospetto laboratoriale, e quindi ha portato i ragazzi portatori di handicap alla realizzazione di spettacoli proposti in diversi teatri festival italiani. Ma, eccetto che per alcuni di loro, l'esperienza si è conclusa. Il dato interessante però ci viene fornito proprio dal regista che pone l'accento sul concetto di formazione tecnica dell'attore. Toma sostiene che la tecnica non deve fornire elementi di modificazione ma piuttosto consentire e migliorare la comunicazione della verità soggettiva.

---

53 *Ivi*.

54 Cristina Valenti, *Normalmente stranieri*, in “Prove di drammaturgia”, anno XIV, n.2, dicembre 2008, p.2.

55 Cfr Cristina Valenti, *Dall'animazione ai teatri delle disabilità*, in “Art'o”, cit., pp.45-47.

Tale linea d'azione, anche se con terminologia differente, si avvicina all'impostazione di Moreno<sup>56</sup>. Entrambi i registi-conduttori cercano di mettere il soggetto in grado di partire da sé e dal suo stato di spontaneità (Moreno)<sup>57</sup>, non tanto per *fare la scena*, che inevitabilmente diventerebbe simile alla scenetta amatoriale stereotipata, ma per arrivare a una creazione originale, determinata dalla messa in scena del proprio essere. Toma continua a lavorare con il disagio in ambito laboratoriale e spettacolare; esempio significativo, e sempre attivo, è il suo lavoro in collaborazione con La Casa dei Risvegli- Amici di Luca di Bologna, in particolar modo con *Sonno muto*<sup>58</sup> del 2003 e poi con *La partenza degli arrivi. Nulla di ciò che sembra è...* del 2006.

-Di diverso calibro è l'esperienza francese degli Oiseau Mouche<sup>59</sup>. Compagnia professionista composta unicamente da attori portatori di handicap mentali, è centro di orientamento lavorativo e compagnia teatrale. L'intento della compagnia è di produrre teatro non come rifugio o come terapia ma come effettivo mestiere. Gli attori della compagnia non portano in scena sé stessi e la loro disabilità ma costruiscono per contrapposizione una distanza dall'handicap, producendo effetti spettacolari molto forti.

-Altro campo di lavoro sono invece le compagnie integrate ovvero compagnie che accolgono al loro interno persone con disagi, siano essi fisici, mentali o sociali. L'esempio più noto è sicuramente la Compagnia di Pippo Delbono che, dal 1997, con *Barboni* e i successivi spettacoli, sancisce un legame lavorativo duraturo con Bobò, Gian Luca, Mister Puma e Nelson. A differenza degli Oiseau Mouche gli attori portano sé stessi in scena e lavorano sulla loro poeticità, sulla loro forza espressiva dovuta anche a delle mancanze.

Negli spettacoli di Delbono, i silenzi, le pause, gli spostamenti claudicanti e i corpi non perfetti non si trasformano nella magia del teatro ma si rivelano come valore teatrale.

Altro esempio di compagnia mista è quella di Lenz Rifrazioni di Parma. Qui gli utenti, dopo un percorso laboratoriale, sono stati inseriti nella compagnia teatrale, con esiti spettacolari alti. Di straordinario valore le esperienze di Barbara Voghera e Sara Manfredini, due attrici down che collaborano stanzialmente con la compagnia, portando avanti un

---

56 Jacob Levi Moreno (1889-1974) psichiatra statunitense creatore dello psicodramma.

57 Per concetto di spontaneità cfr. Jacob Levi Moreno, *Il teatro della spontaneità*, Firenze, Nuova Guaraldi, 1980.

58 *Sonno muto*, regia Enzo Toma con la Compagnia "Gli amici di Luca", 2003.

59 Per avere più informazioni sulla compagnia si rimanda al sito internet ufficiale: <http://www.oiseau-mouche.org/>.



percorso laboratoriale, continuato nel tempo, con il risultato di una presenza attorica forte e immediata, e di esiti eccellenti.

Fra le altre realtà di inserimento per attori “diversi” nelle compagnie si può sottolineare anche la creazione della Compagnia Arte e Salute di Bologna con la direzione di Nanni Garella. Qui si assiste piuttosto alla situazione contraria: dopo un percorso laboratoriale si forma una compagnia di *diversi* alla quale poi vengono aggiunti attori formati. A mio parere in questo caso il valore sta nel fatto che gli attori-pazienti arricchiscono la drammaturgia con la loro visione personale, senza però che questa traspaia nel primo livello dello spettacolo. A mio avviso uno spettacolo da ricordare è *La classe*<sup>60</sup> tratto da *La classe morta* di Kantor in cui gli attori riescono a rivitalizzare la loro figura di manichini facendo intravedere allo spettatore una *realtà altra* che viene agita ma non raccontata.

-Una compagnia, da sempre protagonista di scelte estreme, come la Societas Raffaello Sanzio ha invece deciso di inserire nei suoi spettacoli il tema della malattia e soprattutto la presenza di corpi segnati da handicap o patologie fisiche. A partire da *Amleto* e a seguire con spettacoli quali *Oresteia* e *Giulio Cesare* fanno la loro comparsa sulla scena dei corpi che, nella visione di Castellucci, sono *drammaturgia del profondo*. L'uso in scena di corpi ammalati ha provocato forti discussioni sul tema, ma Castellucci tiene a precisare che nella loro poetica esiste sempre uno scarto fra corpo e forma, tra tecnica e comunicazione attraverso il corpo e che questo scarto nelle “presenze particolari” da lui proposte viene avvertito con maggior rilevanza a livello estetico<sup>61</sup>.

### 2.3 Da teatro sociale a teatro integrato.

Il rischio maggiore è, come si diceva sopra, che quello che si definisce teatro antropologico diventi un insieme troppo grande e generico o, al contrario, che si releghi questa denominazione a un mero movimento. Per questo, Giacchè prima e Valenti poi, hanno cercato di esplicitare questa rivoluzione teatrale tramite la cronologizzazione in *atti*.

---

<sup>60</sup> *La classe*, regia di Nanni Garella, con gli attori dell'Associazione Arte e Salute, una produzione Arena del Sole-Nuova Scena- teatro Stabile di Bologna e Associazione Arte e Salute Onlus. Teatro le Moline, 2013.

<sup>61</sup> Cfr. Franco Quadri, *Affrontare il mito. Conversazione con Romeo Castellucci*, in “La porta aperta”, n.3, gennaio/febbraio, 2000, pp.8-33.

All'interno del teatro antropologico, all'inizio del suo secondo atto, si è poi parlato di animazione teatrale, fenomeno che prende forma già dalle esperienze pedagogiche ed educative svolte nei primi del Novecento.

Una delle esperienze che dà il via ad esempi di teatro pedagogico è proprio la funzione di animazione teatrale.

Nel 1918 Asja Lacis dà vita a quella che sarà l'esperienza del teatro con i besprisorniki.

Asja Lacis<sup>62</sup>, esponente del teatro rivoluzionario russo lascia il teatro convenzionale per dedicarsi invece a un teatro che si costruisce ai margini. È lei che pone le basi, lavorando con i ragazzi orfani e sbandati di Orel, dell'animazione teatrale. Questa esperienza fu portata alla luce solo a fine degli anni Sessanta quando nei “Quaderni Piacentini” si tradusse il *Programma per un teatro proletario dei bambini* di Walter Benjamin<sup>63</sup>. Già nel suo lavoro si evidenzia il processo fondamentale dell'educatore basato sull'osservazione e lo stimolo dei ragazzi.

Punto di partenza per educatori ed educandi fu per noi l'osservazione. I bambini osservavano le cose, i loro rapporti reciproci e la loro modificabilità gli educatori osservano i bambini, ciò che riuscivano ad ottenere, fino a che punto sapevano utilizzare in maniera produttiva le proprie capacità. L'osservazione non veniva praticata e sviluppata soltanto all'interno dello studio [...] ma anche all'aperto<sup>64</sup>.

Si pone l'accento sulle capacità dei ragazzi interessati e si fa del gioco teatrale un momento di elaborazione creativa della propria vita. Lacis racconta le esperienze coi bambini di strada e come, tramite l'improvvisazione, siano arrivati a costruire una rappresentazione pubblica poi divenuta una festa. Il metodo funzionò. Dare a questi ragazzi disagiati la possibilità di organizzarsi tramite regole e di sfruttare le proprie possibilità per creare qualcosa di tangibile lasciando esclusi gli adulti aveva portato i suoi frutti:

---

62 Asja Lacis (1891-1979) attrice e regista teatrale, esponente dell'agit-prop.

63 Cfr. “Quaderni Piacentini”, VIII, 38, luglio 1969, pp.147-151.

64 Asja Lacis, *Teatro proletario dei bambini*, in *Professione :rivoluzionaria*, trad. di E. Casini Ropa, Milano, Feltrinelli, 1976, p.81.

Nessuna ideologia era stata loro imposta e inculcata; si erano appropriati di ciò che trovava riscontro nella loro esperienza. Anche noi, gli educatori, avevamo imparato e visto molte cose nuove [...] Gli stessi bambini che sembravano incapaci e limitati, avevano rivelato capacità e talenti insospettiti. Durante la rappresentazione si erano liberate tensioni sorprendenti, che la fantasia scatenata delle loro invenzioni rendeva tangibili<sup>65</sup>.

Se con la Lacis si gettano le basi del discorso, negli anni 60/70 l'esperienza dell'animazione teatrale va avanti, e molta importanza viene conferita al teatro rivolto ai bambini. Esempio utile a capire la differenziazione ce lo forniscono gli attori Franco Passatore e Silvio Destefanis. Il loro lavoro è agli albori quando pensano di entrare nelle scuole portando in scena lo spettacolo educativo *per* bambini: *Ma che storia è questa?*. Passatore e Destefanis si accorgono che, proprio nella scuola, si sarebbero potuti ottenere migliori risultati coinvolgendo gli scolari facendoli diventare attori anziché pubblico. Essi trasformarono così la loro proposta e iniziarono a lavorare con i bambini in laboratori volti ad uno spettacolo finale. Una delle proposte avanzate è quella del *Libro parlante*. Questa spettacolarizzazione si rivolge alle classi terze delle elementari. I bambini assistono prima alla rappresentazione messa in piedi dagli animatori che poi propongono di scrivere un libro animato con l'aiuto di tutti. Gli oggetti che fanno integrare i bambini e li esortano al lavoro collettivo sono *oggetti stimolo*, oggetti comuni che attraverso la narrazione vengono assunti come straordinari. I bambini poi, sono chiamati tutti insieme a comporre una storia unica. Ovviamente le storie possono essere molte e molto diverse fra loro, è per questo che, dopo il laboratorio, il gioco viene affidato alla classe e ai maestri che continueranno da soli la spettacolarizzazione<sup>66</sup>.

Su questa linea troviamo anche uno dei nomi più celebrati per quanto riguarda l'animazione teatrale: Giuliano Scabia. Il regista propone un vero e proprio schema, passibile di modificazioni, da attuare nel lavoro con i bambini e nelle scuole: lo *schema vuoto*.

Lo schema vuoto è una sorta di canovaccio che ha solo dei titoli e verrà pian piano riempito di esperienze vissute. Esso costituisce per tutti, animatori e non, un cammino progressivo di

---

<sup>65</sup> *Ibidem* pp.82-83.

<sup>66</sup> Per maggiori approfondimenti sulle tecniche di Passatore e Destefanis cfr Franco Passatore, Silvio Destefanis, Ave Fontana, Flavia de Lucis, *Io ero l'albero (tu il cavallo)*, Rimini, Guaraldi, 1972.

apprendimento<sup>67</sup>. Sempre Scabia ci propone altri due tipi di lavoro con persone esterne al teatro: le esperienze di animazione teatrale con gli operai Fiat, in particolar modo nei quartieri operai di Torino, e le esperienze di animazione con i malati psichiatrici. L'esperienza con i malati psichiatrici nell'ospedale di Trieste porterà all'esperienza di Marco Cavallo. Dopo mesi di laboratorio in cui i degenti re-imparavano a confrontarsi con sé stessi e con gli altri, seguì l'uscita del cavallo di cartapesta e la simbolica uscita dei *matti* dal luogo di contenimento<sup>68</sup>. Se fino a questo punto non è sbagliato parlare unicamente di animazione teatrale, soprattutto per quello che riguarda il teatro-ragazzi e il teatro con persone affette da handicap psichico, il problema si allarga quando gli “utenti” sono operai e lavoratori. Uno spettacolo fatto con temi operai, da operai e spesso per operai potrebbe portare ad un teatro dell'informazione o come meglio analizza Valenti della controinformazione:

[...] gli spettatori non andavano a teatro per ottenere informazione, ma per contribuire al processo di costruzione di un'informazione alternativa, condividendone a priori contenuti e obiettivi.<sup>69</sup>

I progetti avviati da Scabia, nei quattro quartieri torinesi popolati da operai Fiat, assumono in alcuni tratti questa impronta d'informazione. Scabia cerca nelle sue riflessioni di portare alla luce questo punto nevralgico. Il teatro del decentramento torinese è un teatro che presuppone la partecipazione in chiave sociale e politica. Qui si esalta il processo rispetto all'esito rappresentativo, ma Scabia cerca di inquadrare tutto il lavoro in un percorso di ricerca espressiva, è così che l'opera di decentramento qui descritta assume ancora più rilevanza. Egli tiene a sottolineare che si sta facendo innanzitutto teatro e quindi si deve ricollegare tutto al senso e al meccanismo teatrale, sebbene filtrato con una forte sensibilità politica.

---

67 Si veda in particolare Giuliano Scabia, *Forse un drago nascerà. Un'esperienza di teatro con i ragazzi di dodici città dell'Abruzzo*, Milano, Emme Editore, 1973.

68 Giuliano Scabia, *Marco Cavallo. Da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura*, cit.

69 Cristina Valenti, *Teatro, informazione e controinformazione*, in “Prove di drammaturgia”, n.1, ottobre 2008, p. 16.

Scabia propone qui una distinzione fondamentale per il teatro sociale, assumendo il meccanismo teatrale, cioè la struttura e il linguaggio, distingue il fare teatro dal presentare un happening.

All'improvvisazione, perché riesca, bisogna dare strutture precise altrimenti il risultato è il caos da approfondire questo rapporto fra strutture aperte e improvvisazione l'ottica di un nuovo teatro a partecipazione potrebbe muoversi nell'ambito dell'improvvisazione improvvisazione come rigore aperto: offrire una serie di elementi con delle valenze, e lasciar inventare materiali con valenze per l'invenzione che lo scopo non sia realizzare spettacoli, ma soprattutto progettarli<sup>70</sup>.

Arrivati agli anni '90, con quello che si definisce secondo atto del teatro antropologico, si affacciano sulla scena i *teatri della diversità*. Questi teatri, al plurale poiché ognuno ha una sua storia e un suo processo, si rivolgono a persone poste ai margini della società e le coinvolgono producendo un esito spettacolare. Il cambiamento rispetto alle esperienze di Giuliano Scabia, ad esempio, è che nel secondo atto si mira a portare in scena, a costruire uno spettacolo vero e proprio con la speranza che questo atto creativo sia riconosciuto come prodotto artisticamente valido.

Ecco allora che si farà conoscenza del progetto di Armando Punzo a Volterra e si parlerà di teatro e carcere. Con la realtà bolognese della compagnia di Arte e Salute o quella più nascosta di Claudio Misculin con l'Accademia della Follia, si aprirà il capitolo teatro e psichiatria, si parlerà di teatro interculturale con la presenza degli africani nel teatro delle Albe di Marco Martinelli. Tutte queste definizioni però, potrebbero diventare troppo restrittive, racchiudere le esperienze sopracitate in un compartimento stagno dal quale non possono uscire e nel quale il pubblico è attratto forse più per pietismo o curiosità voyeuristica significherebbe frustrare la capacità di rinnovamento dell'arte teatrale.

Oggi, di fronte al gran parlare di “teatro sociale”, “teatro delle diversità” e derivati, avverto un po' di inquietudine, proprio per il rischio di cadere in facili generalizzazioni, nelle definizioni che tendono a spiegare e a classificare, nel comodo consumo

---

<sup>70</sup> Giuliano Scabia, *Il teatro nello spazio degli scontri*, Roma, Bulzoni, 1973, p.256.

“industrializzato” e nel vero e proprio consumismo privo per sua stessa natura di ordine etico e deontologico. [...] non mi piace la formula coniata negli ultimi anni di “teatro e...” tutto quello che ne consegue al posto dei puntini di sospensione [...] Quasi a delimitare entro aree protette i suoi protagonisti, e finendo col produrre situazioni esattamente opposte anche alla migliore delle intenzioni: lo sguardo buonista o pietistico, la segnalazione o sottolineatura della diversità o dell'handicap, invece dell'integrazione o dell'interazione. Negando anche allo spettatore la possibilità di vedere il teatro, di vedere l'attore, non il portatore di handicap, il carcerato, il disagioato, il “diverso”<sup>71</sup>.

Con l'arrivo del nuovo millennio sembra consolidarsi la continuità nei progetti che vedono impegnati attori sociali in compagnie professionali. Il teatro sociale conquista un riconoscimento su più fronti, diventa allo stesso tempo valida attività educativa ed evento artistico non occasionale. Il terzo atto del teatro antropologico impone di ripensare lo spettacolo e di far diventare attore la persona sociale, il non-attore<sup>72</sup>.

## **2.4 L'attore non-attore**

Chi può considerarsi attore? Una persona senza una base tecnica ma con una potenza scenica molto forte è da considerarsi attore? Chi è l'attore? Credo che queste siano domande alle quali è difficile dare una risposta univoca e soprattutto definitiva. Ancor più difficile decidere se le persone che si fanno soggetti del teatro con quello che abbiamo chiamato teatro sociale, o di interazioni sociali, si possano definire attori. Se partiamo dal significato della parola latina *actor*, ovvero colui che agisce, tutti noi siamo attori, siamo attori della nostra vita e del mondo, ma allo stesso modo non possiamo dire di essere attori nel senso teatrale del termine. Potremmo allora parlare di attore amatoriale ovvero colui che recita, in teatro ad esempio, acquisendo pian piano una serie di tecniche attoriche ma senza fare di ciò il suo mestiere. Per gli esiti spettacolari prodotti dai “teatri delle diversità” si parla

---

71 Daniele Seragnoli, *Ritrovare gli dei*, cit., p.17.

72 Cfr. Cristina Valenti, *Arte ed emozione dal sociale. Il teatro per l'educazione e l'inclusione*, “Ateatro”, 139.47, [www.ateatro.org](http://www.ateatro.org), maggio 2012.

generalmente di *non-attori*, di *attori sensibili* per la compagnia *Lenz Rifrazioni* o di *attori sociali*.

Essendo questo un tema molto vasto e variegato, credo di aver maturato l'idea che ogni compagnia, che fa esperienze di questo genere con non-attori, possa spiegare queste figure in maniera diversa dipendentemente dalla propria idea poetica. Ci sono però delle caratteristiche comuni che portano un regista a scegliere, per il suo percorso artistico, di lavorare con i non-attori.

A portarci subito nel vivo della questione attore/non-attore sono due donne del teatro: Patricia Ariza del Teatro La Candelaria di Bogotá e Julia Varley, attrice dell'Odin Teatret. A quest'ultima si deve la segnalazione dell'esperienza di Ariza che, con i Ñeros, i rapper, le prostitute, produce spettacoli poco canonici ma molto significativi per la popolazione. Lo spettacolo di cui si parla è *Opera rap* del 1995. Gli amici di un ragazzo non vogliono accettare la sua morte, disseppelliscono il cadavere e lo portano in giro nelle loro scorribande notturne; sbronzi decidono di metterlo su un autobus diretto al mare. Lo spettacolo ha come narratore la Morte. La Morte cerca di convincere il ragazzo che il mondo dei morti sia il migliore ma il ragazzo, che non vuole morire, inizia ad insegnarle il rap. La Morte si trasforma in "morte rap" e i due diventano amici. La stessa Ariza evidenzia, tra le altre, la difficoltà di conciliare in due culture diverse l'organizzazione dell'arte e dello spettacolo. Per lei, l'approccio del teatro politico e anche del teatro ufficiale non regge nel confronto e teorizza un lavoro più orizzontale rispetto a quello gerarchico del teatro pedagogico.

Io non penso che il teatro possa essere fatto solo da e per attori professionisti. In questo modo uno si chiude nel proprio gruppo. Non nego il professionismo. Io sono una professionista. Faccio parte di un gruppo e credo sia l'unico modo di ri-elaborare l'esperienza. Io credo nel gruppo. Loro pure sono un gruppo<sup>73</sup>.

Citando questa esperienza, Varley rifiuta la divisione netta tra dimensione artistica e dimensione sociale del teatro e pone l'accento sulla possibile commistione fra i due generi.

---

73 Julia Varley , 1996, p.367 in Claudio Bernardi, Benvenuto Cuminetti, Sisto Dalla Palma, *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, Milano, Euresis Edizioni, 2006, p.46.

D'altro canto fa però emergere i dubbi che hanno da sempre caratterizzato questa nuova pratica. È totalmente cosciente che, per i canoni del teatro occidentale, uno spettacolo di contadini peruviani, ad esempio, sarebbe sicuramente povero e impensabile, ma allo stesso tempo sa che i non-attori peruviani esprimerebbero qualcosa di totalmente diverso e estremamente più forte da quello che potrebbe fare un attore canonico. Ci si accorge così dell'immensa forza di trasformazione del teatro, ma allo stesso tempo l'attrice del Odin teme che, per la necessità di mettere in azione ciò che il non-attore produce, si veda il prodotto come un esperimento senza un' esito artistico considerevole. Varley si chiede se per questo l'artista si trasformi in operatore sociale<sup>74</sup>.

Ecco quali potrebbero essere, a questo punto, le linee guida per parlare del non-attore. Non si parlerà genericamente della persona che si trova per caso in una situazione di rappresentazione, ma di un non-attore in quanto persona che volontariamente fa dell'arte all'interno dell'ambito teatrale, anche se non proviene da un'accademia e non ha basi attoriche forti.

#### **2.4.1 Ridefinizione e molteplicità dei ruoli**

Il non-attore non mette in gioco la sua tecnica, tra l'altro assente, ma mette in gioco il suo corpo vissuto. Se per l'attore è fondamentale attingere al proprio intimo per poi celarlo dietro la tecnica attoriale, per i non-attori è fondamentale che il regista lavori con loro, sul loro immaginario intimo per organizzarlo in maniera teatrale.

Il non-attore presenta di per sé uno scorcio “particolare” di vita, mentre l'allargamento dell'angolo di visuale, che permette di tradurre il vissuto in linguaggio artistico, spetta al regista. La figura fondamentale del regista in questa situazione la esplicita bene Alberto Grilli, regista del Teatro due Mondi. Grilli parla del mondo del non-attore come di una testimonianza e del regista come di un assemblatore artistico di queste testimonianze individuali:

---

<sup>74</sup> Cfr. Claudio Bernardi, Benvenuto Cuminetti, Sisto Dalla Palma, *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, cit., pp.46-48.



La somma di tutte queste testimonianze individuali, coordinate da un pensiero registico teatrale, produce effetto d'arte ma è una specie di momento di somma, un non-teatro. Questo avviene se il regista riesce a svolgere bene il suo ruolo perché se non c'è qualcuno che riesce ad organizzare questo non-teatro facendolo diventare teatro si potrebbe creare qualcosa poco interessante e poco bello. La differenza rispetto a un manipolo di operai che fa una manifestazione è che c'è qualcuno che, venendo da un altro campo, lavorando in un campo artistico, riesce a organizzare questa azione in maniera artistica senza chiedere alle persone di fare gli artisti<sup>75</sup>.

La scena, lo scorcio, che i non-attori propongono, porta in sé un interesse particolare. La loro proposta è sempre dettata, infatti, da una forte necessità, quasi un'urgenza di espressione.

La forza di questi particolari soggetti di scena sta proprio nel *grado zero* del loro essere sul palcoscenico. Se l'attore deve mentalmente prepararsi per avere un corpo extraquotidiano e interessare così il pubblico, il non-attore è già extraquotidiano e questo è dovuto alla sua particolare condizione, sia essa fisica o mentale, o semplicemente "non attrezzata" teatralmente. L'extraquotidiano è insito nel non-attore: al carcerato è stata tolta la libertà, il malato di mente spesso vive in una realtà parallela, la persona che si risveglia dal coma porta con sé dei traumi che coinvolgono le facoltà motorie, un'operaia che ha perso il lavoro ha una determinazione a raccontare la sua storia che è qualcosa di più e di diverso dal normale desiderio di raccontarsi. I non-attori sono accomunati dall'impellenza di esprimersi e di esprimersi nonostante gli sia stato sottratto qualcosa; sono già nella situazione di disequilibrio che l'attore deve invece cercare per rendersi interessante. L'attore e il non-attore devono guardare al loro immaginario intimo. Inevitabilmente le immagini intime di un non-attore che decide di mettersi in gioco, di superare le proprie barriere, sono decisamente più forti e nascondono un immaginario molto più preciso e reale.

### **L'operatore teatrale**

A questo punto, in relazione al non-attore, è necessario parlare della figura che guida queste personalità: il regista, non-regista e operatore teatrale.

---

<sup>75</sup> Alberto Grilli, intervista integrale nel quarto capitolo.

Si tende, in questo teatro, a sviluppare una doppia competenza. La conduzione deve garantire l'autonomia e lo sviluppo dell'azione teatrale perseguendo l'obiettivo dell'artisticità, allo stesso tempo non può sottovalutare i soggetti a cui si riferisce. È d'obbligo una competenza settoriale rivolta non tanto alle persone-attori ma alle persone-diverse.

Si delineano a questo punto due diverse forme di conduzione: l'operatore teatrale affiancato da uno o più esperti nel settore sociale, oppure una figura unica con una doppia competenza che gli permette di guidare il gruppo facendo attenzione alla dinamica complessiva. Soprattutto nel secondo caso si viene a creare una nuova figura che però rimane, almeno per ora, anch'essa in una situazione di liminalità.

Sui confini tra territori teatrali e sociali, l'intensità e la frequenza delle relazioni ha finito dunque col generare una sorta di meticcio. [...] Meticci che tuttavia, rispettando nei loro interventi teatrali la dialettica tra identità e differenza, chiedono di essere riconosciuti come professionisti ed esperti di una delle espressioni possibili del teatro di confine: quella del teatro sociale<sup>76</sup>.

Nel caso di non-attori la figura del regista diventa molto importante. Il regista è per lo più un regista-drammaturgo che propone e conduce i non-attori ad una ricerca profonda all'interno della fase prove, in particolar modo con l'improvvisazione. In questa fase il regista osserva attentamente la proposta autorale degli attori, e poi la ritraduce in scena attraverso il montaggio. Solitamente la drammaturgia viene costruita in quadri fortemente simbolici ai quali viene affiancato un tema verbale spesso scelto dalla contaminazione di un'immagine. La bravura del regista sta, in questi casi, nel valorizzare gli aspetti di forza del non-attore senza chiuderlo nel suo ruolo, ma creando l'immagine di una figura aperta, creando simboli drammatici che nutrono la verità dell'arte con quella della scena. Inevitabile per me a questo proposito citare la figura proposta nel *Pinocchio*<sup>77</sup> di Babilonia Teatri e Gli Amici di Luca. La trasformazione di uno degli attori da bambino ad asino è stupefacente. Il reale costringimento che il non-attore ha nel corpo, fa sembrare questo cambiamento ancora

---

<sup>76</sup> Claudio Bernardi, Benvenuto Cuminetti, Sisto Della Palma (a cura di), *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, cit., pp. 304-305.

<sup>77</sup> Spettacolo visto martedì 23 aprile 2013 al centro La Soffitta, Bologna.

più profondo. Non si tratta di mettere a nudo le proprie difficoltà per compiacere uno sguardo quasi voyeuristico dello spettatore ma di prendere una figura fiabesca e riportarla nella vita reale. Questo è un esempio magistrale della commistione fra la consapevolezza di un corpo diverso, che nonostante tutto si riaffranca nella vita, e la sapienza poetica con cui il teatro riesce a lavorare su elementi reali trasformandoli in arte. Il rischio in cui spesso si incappa in questi tipi di spettacolo è proprio quello di cadere o nell'illustrazione didascalica o nella totale astrazione.

#### **2.4.2 Tematiche del costringimento**

Un altro elemento, comune a tutti i non-attori e allo stesso tempo una tecnica per produrre risultati veritieri negli attori, è il *costringimento*. “Anche i maggiori dei nostri artisti hanno scoperto nei surplus di libera energia espressiva l'acquisizione che le scene d'arte traggono dal costringimento”<sup>78</sup>. Se Copeau teorizza nel suo metodo pedagogico il sistema del costringimento e quello della scena nuda, in cui i corpi energici degli attori devono rigenerarla, per quanto riguarda i non-attori questi elementi sono già insiti nella persona. Gli stati di astrazione e chiusura (fisica o psicologica) dei corpi presi in esame costituiscono già di per sé una costrizione che però non è limite, nella scena si trasforma in motore per i teatri delle diversità. Sempre Meldolesi parla proprio di un “teatro del costringimento”. Quando un attore sale sul palco segna una differenza con l'uomo comune, ma solo attraverso la somiglianza con l'uomo comune riesce a mostrarci sul palco cose che nella vita quotidiana ci sfuggono. Ogni volta che l'arte ha provato ad eliminare la somiglianza in favore dell'identità è subito diventata retorica. L'attore ci ricorda che i rapporti tra gli uomini non sono di identificazione ma di somiglianza. Distaccandosi dalla realtà o meglio dalle norme della società, realizza il bello e l'evento poetico nella conoscenza delle differenze, si muove per creare deformazione. Facendo riferimento al teatro e handicap, ma guardando anche ai carcerati di Punzo, vediamo sulla scena l'essenza della deformazione.

---

<sup>78</sup> Claudio Meldolesi, *Note in forma di lettera sul teatro di interazioni sociali*, in “Art'o”, cit., p13.

Certamente non ci interessa la deformazione messa sulla scena in quanto tale, ma l'atteggiamento con cui l'attore toccato da handicap mostra il suo processo di creazione con una verità superiore. Copeau teorizzava proprio nel costringimento la matrice dell'arte teatrale. Non si può giungere ad un senso se non si passa attraverso un costringimento, che è eliminazione di finzioni, di elementi di comodità<sup>79</sup>.

Si ritrova nel teatro la necessità di farsi influenzare da cose reali (la psicoanalisi, i movimenti politici) ma il teatro non deve evidenziarli; il non-attore segna proprio questa disponibilità ad essere plasmabile o più che altro a farsi plasmare. I teatri delle diversità segnano la differenza che nella vita si tende a celare.

Portare in scena un handicappato, un malato di mente, un carcerato o un barbone è portare alla luce una realtà di per sé nascosta, che genera una socialità debordante. Citando Meldolesi, “il teatro è opposto alla volontà: non sa dove arriva. Da qui nasce la sua bellezza che è tale da sostituire per qualche ora la costrizione con l'arte del costringimento<sup>80</sup>”.

### 2.4.3 Il laboratorio e l'improvvisazione

Il laboratorio è momento fondamentale per la compagnia, esso viene inteso non solo come preparazione e training, ma anche come momento creativo in vista dello spettacolo.

Il laboratorio che si propone questo tipo di teatro è un *work in progress*. Spesso le idee più originali o un movimento particolare nascono proprio nella zona laboratoriale, quando tutto l'ensemble è rivolto a creare e a studiare il tema dato. Il laboratorio è al contempo un luogo protetto e aperto alle relazioni. Si potrebbe definire un luogo liminale, adatto a condividere ed elaborare l'apporto dei singoli e del gruppo. Fasi molto importanti nel momento laboratoriale sono il training e l'improvvisazione. Al training si affidano l'attivazione della capacità emotiva e percettiva di sé e del gruppo, al fine di scoprire i propri limiti e valorizzare i punti di forza. Nell'improvvisazione, che fa da padrona in seconda battuta, si

---

<sup>79</sup> Claudio Meldolesi, *Un teatro del costringimento*, in “Catarsi. Teatri delle diversità”. I,1, dicembre 1996, p.2.

<sup>80</sup> *Ibidem* p. 4.

tessono le fila del discorso da portare in scena; è qui che viene fuori l'essenza più vera dell'attore non-attore.

### 2.4.5 I linguaggi del corpo

I teatri delle diversità si caratterizzano per portare in scena le “vite vere”. Portare in scena una persona con un disagio è sempre un segno teatrale complesso. Lo scandalo che costruisce questo teatro è quello di portare in scena ciò che normalmente si occulta, “ciò che viene mostrato modifica la nostra percezione della realtà e ciò che prima avremmo detto brutto ora ci pare bello”<sup>81</sup>.

Arriviamo così al dato fondamentale e unitario di questi teatri delle diversità: il corpo. L'attore ha messo a punto, tramite la sua tecnica, un vocabolario e una competenza tali da consentirgli di utilizzare il corpo come strumento e di produrre, attraverso segni opportuni, la verità teatrale.

Negli spettacoli di cui stiamo parlando, questa tecnica manca all'attore non-attore. Il dato forte di queste presenze è la capacità innata di trasformare lo sguardo dello spettatore da sguardo estetico a sguardo poetico. Attraverso lo sguardo estetico i corpi proposti sono solo forma, e per la loro diversità sono assunti come segni di altro. Se invece si innesca uno sguardo poetico, ci viene mostrata una forma che ci farà fare un'esperienza etica del mondo. Il movimento, il mutamento costituiscono il segno più forte del corpo in scena, il corpo non cerca di riprodurre un racconto o una sensazione, il corpo del non-attore vive quella situazione e si trasforma da corpo deficitario in corpo potente e significativo.

Il mutamento è inscritto nel corpo che ora è lì in scena che gioca e danza, si esprime e costituisce relazioni, comunica e crea poesia. Il corpo è drammaturgia, racconta di mutamenti drammatici che appartengono alla vita e insieme li fa accadere lì nella relazione con gli oggetti, la musica, le parole, altri corpi<sup>82</sup>.

---

81 Claudio Bernardi, Benvenuto Cuminetti, Sisto Della Palma (a cura di), *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, cit., p.260.

82 *Ibidem*, p.274.

## 2.5 Tre esperienze pilota

### 2.5.1 Pippo Delbono e la sua compagnia<sup>83</sup>

Il corpo è fondamentale nel lavoro poetico di Pippo Delbono.

Questa centralità viene assunta dal regista attore anche prima di incontrare la sua compagnia. Delbono si forma infatti prima con l'Odin Teatret e poi con Pina Bausch. Il lavoro fatto con la Bausch lo porta a cercare una verità non a livello intellettuale ma tramite l'intuizione e il sentimento. I danzatori di Pina Bausch non sono personaggi ma “individui che stanno dentro e fuori”<sup>84</sup>.

L'incontro con persone diverse, nelle quali il gesto prescinde da una sovrastruttura tecnica, ha portato Delbono a una ricerca profonda del movimento e dell'uso del corpo, cercando l'assenza di retorica nella qualità dei movimenti. Quando Delbono lavorò all'École des Maîtres quindici allievi scelti in tutta Europa, si rese conto che la loro consapevolezza del corpo era praticamente nulla. Il laboratorio, allora, fu incentrato prettamente sul lavoro fisico, l'esito fu uno studio sul *Sacro della primavera*.

Proprio per il fatto che non erano danzatori, questi ragazzi, danzando, tiravano fuori una loro verità. Avevano rotto certe barriere stereotipate che si portavano dentro; [...] quella certa verità iniziale toglieva ogni retorica ai loro movimenti<sup>85</sup>.

Nel teatro di Delbono, il protagonista è appunto il corpo degli attori, il corpo dei veri non-attori. Bobò, sordomuto analfabeta rinchiuso per decenni nel manicomio di Aversa. Nelson, un barbone che viveva in un mondo tutto suo. Gianluca, down allievo di scuola della mamma di Delbono. Mister Puma con la sindrome di Tourette.

Bobò porta con sé, naturalmente, un corpo teatrale e significativo, non potendo esprimersi con le parole, ha acquisito una comunicazione *altra* altrettanto efficace. Quando entra in

---

<sup>83</sup> Per l'esperienza di Pippo Delbono e dei suoi attori si faccia riferimento al libro Leonetta Bentivoglio, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*, Firenze, Barbes Editore, 2009.

<sup>84</sup> Leonetta Bentivoglio, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*, cit, p.18.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p.19.

scena porta con sé un tempo e uno spazio diversi da quelli *normali* come “una lama che irrompe”. Ha inoltre una straordinaria memoria e consapevolezza del corpo, Delbono, paragonandosi a Bobò, evidenzia come ciò che lui ha acquisito con un processo di studio duro e faticoso il “matto di Aversa” lo porta sempre con sé<sup>86</sup>.

Il punto di forza di queste personalità sta appunto nell'essere in scena e nello stare in scena. Per un attore la cosa più difficile è stare in scena stando fermo e zitto, essere presente ma non accentrare su di sé l'attenzione; “essere presente in scena non attraverso la psicologia ma attraverso la profonda consapevolezza del proprio corpo”. Sempre nello stesso senso si muove l'esempio di Nelson che, nello spettacolo *Questo buio feroce*, sta dieci minuti fermo in scena e poi ad un certo punto si alza: si alza per un impulso, tramite un movimento necessario. In quel gesto, per essere vero, si deve avvertire la necessità: “Nelson ha come punto di partenza quella necessità, mentre per noi “normali” quella necessità è un punto di arrivo, un obiettivo da raggiungere”<sup>87</sup>.

Costringimento, consapevolezza e naturalezza sono i tre capisaldi del corpo teatrale. Ecco allora che l'ultimo esempio della drammaturgia di Delbono ci porta al *passo del samurai*.

Il passo del samurai è una tecnica che si impara nelle scuole di teatro. Deriva dalla tecnica orientale e si fonda sulla contraddizione. Il maschile è presente nella parte bassa del corpo e il femminile in quella alta. Le ginocchia rimangono piegate perpendicolarmente verso i piedi producendo molto sforzo, mentre la parte superiore e il viso sono completamente rilassati. La figura è molto simile a quella di un suonatore, un violinista ad esempio: se una mano tiene l'archetto con leggerezza, l'altra preme con forza e sicurezza le corde, grazie a questa contrapposizione nasce la poesia musicale.

### **2.5.2 Alberto Grilli, il Teatro due Mondi e le Brigate Omsa<sup>88</sup>**

Passando totalmente ad un'altra realtà composta da non-attori si presenta qui la compagnia del Teatro Due Mondi, che da anni lavora in azioni di strada con non-attori. Pur essendo le

---

<sup>86</sup> *Ibidem*, pp.27,47.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p.47.

<sup>88</sup> Per Alberto Grilli e il Teatro due Mondi le informazioni sono state tratte dalle interviste riportate nel quarto capitolo e dall'esperienza sul campo della scrivente.

due istanze poetiche molto lontane, hanno comunque un dato comune. Entrambi i registi, Delbono e Grilli, riflettono sulla differenza tra l'attore e il non-attore. Se l'attore muove il suo corpo forte di una base accademica e lo fa con estrema consapevolezza, il non-attore non possiede la consapevolezza derivante da uno studio, ma gioca con la conoscenza del proprio corpo dovuta ai particolari accadimenti della vita.

Il non-attore sta dentro ad una zona che è quella del teatro e dell'arte, dell'espressione artistica, ci sta dentro ma non si occupa di quello in particolare. Nella mia visione in non-attore non si occupa tanto di pensare che sta facendo arte; [...] Se faccio l'attore faccio una cosa in un determinato modo e mentre la faccio penso al come, se non sono attore e ho urgenza di dire una cosa penso solo a fare una buona comunicazione ma non seziono la mia azione. Gli attori tendenzialmente hanno una coscienza di questa cosa, dei proprio strumenti, sviluppano una capacità di conoscenza di quali sono gli strumenti efficaci, quindi dominano l'arte e la usano<sup>89</sup>.

Grilli, pur sottolineando di non essere ancora arrivato a una definizione conclusa, ipotizza di chiamare questo non-attore *testimone*. Il termine non-attore infatti è molto incerto, con una battuta dice “La categoria dei non-attori è sempre molto labile. Il non-attore sarebbe un po' a termine!”.

Nel lavoro del Teatro due Mondi non si pone l'accento su un'individualità, ma sulla collettività. Chi lavora con Grilli è testimone di un disagio sociale. Un esito artistico notevole è derivato dal progetto Omsa, dalla costruzione delle Brigate e dall'elaborazione dello spettacolo *Lavoravo all'Omsa*<sup>90</sup>. Il loro lavoro è costituito soprattutto da azioni di strada in cui non è il singolo che porta la visione poetica, ma è l'insieme della comunità. In questa tecnica c'è una forte impronta registica poiché è Grilli a dover dare un aspetto teatrale ai bisogni dell'attore-testimone. Nella forma della brigata ci sono punti fondamentali da attuare che fanno funzionare il discorso poetico: lo spostamento, la forma per delineare lo spazio scenico e l'azione.

---

<sup>89</sup> Alberto Grilli, intervista integrale nel quarto capitolo.

<sup>90</sup> *Lavoravo all'Omsa*, spettacolo prodotto da Teatro due Mondi, regia Alberto Grilli, con Monica Camporesi, Tanja Horstmann, Angela Pezzi, Maria Regosa, Renato Valmori e l'ex-operaia OMSA Angela Cavalli.



La drammaturgia forte e il bisogno di dare un messaggio corale sono necessari per evitare che il non-attore tenda a recitare e, non avendo basi tecniche, produca “la scenetta”. Essere non-attore è questione veramente di un momento, nel senso che ogni persona messa di fronte ad un pubblico, sia esso una moltitudine o una persona singola, tende a recitare. È molto difficile non cedere alla tentazione di compiacere lo sguardo di chi guarda. Il lavoro del Teatro due Mondi è quello di indagare e trovare piccoli gesti rivelatori e portatori di verità nelle azioni proposte dai testimoni-attori.

Se tu prendi un elemento di quella proposta e lo moltiplichi per venti persone, quindi togli la soggettività della persona e lo fai diventare qualcosa di più coreografico e impersonale, togli le caratterizzazioni col viso, è possibile che anche quella proposta non interessante diventi parte di un'azione teatrale<sup>91</sup>.

Il lavoro del gruppo è, in questo frangente, caratterizzato proprio dalla potenza evocativa del gesto ripetuto che non diventa solo gesto freddo e spersonalizzato, diventa piuttosto portatore di un significato più alto, parte dal concreto per trascendere in una forma universale riconoscibile a tutti.

Se vedo tu che arrivi ti siedi e metti la mano sugli occhi posso pensare a cosa vuol dire rispetto a te come attore ma se lo fanno a ripetizione in forma anonima, un numero di persone elevato, quella cosa perde soggettività e comincia a sembrare qualcosa, anche per chi la guarda, che va al di là delle persone che lo fanno. Se tutti fanno un'azione uguale non puoi più pensare che quella è l'espressione di quell'individuo, chi la guarda comincia a pensare che la cosa non è più la tua ma che tu sei un testimone di una cosa che sta sopra a tutti<sup>92</sup>.

I gesti semplici e ripetuti delle ex operaie Omsa nelle Brigate creano pathos in tutto il pubblico. Ad essere colpiti dalla potenza del gesto sono allo stesso tempo i testimoni-attori e il pubblico eterogeneo della piazza. Una scena particolare in cui si riproduce la catena di

---

91 Alberto Grilli, intervista integrale nel quarto capitolo.

92 *Ivi*.

montaggio mi è rimasta impressa. Sebbene io non abbia vissuto la problematica di un lavoro in qualche modo spersonalizzante, e tanto meno l'esperienza di un licenziamento di massa, ho associato in un primo momento quei gesti al mio immaginario intellettuale della loro situazione, ma poi mi sono sembrati intrisi di un significato più profondo che non badava al dove e al come ma che si faceva segno poetico di una situazione più vasta.

Segno poetico forte per tutti i partecipanti dello spettacolo, l'attrice Angela Pezzi riportando i racconti delle ex operaie dice:

[...] anche loro alla fine non si sarebbero mai immaginate di fare quello che hanno fatto, molte dicono che non si sarebbero mai immaginate sdraiate nelle piazze, in quella di Faenza *in primis*, per protestare e far conoscere alla gente la loro situazione, probabilmente molte di loro se avessero saputo fin dall'inizio cosa le aspettavo non avrebbero neppure iniziato il percorso per paura mentre ora sono molto soddisfatte<sup>93</sup>.

Se prima si diceva che sono i non-attori a portare, tramite la visione poetica, un elemento di verità che non si coglie nella realtà quotidiana, qui succede anche il contrario: si instaura un circolo virtuoso per cui la realtà e la potenza poetica del gesto riflessa negli spettatori torna anche alle attrici-testimoni.

Dopo aver riportato un parere personale in seguito alla visione di questa azione teatrale e una testimonianza da attrice-testimone rielaborata da Angela Pezzi, credo sia doveroso concludere con una testimonianza diretta di un'altra attrice Tanja Horstmann. La Horstmann, che, con profonda umiltà, analizza da attrice e nell'essere attrice l'esperienza vissuta con le brigate Omsa.

Personalmente ho imparato per il mio lavoro da loro. Ho osservato. Imparato non è la parola giusta perché purtroppo non sono ancora così brava, chissà se un giorno ci riuscirò, per ora non sono stata in grado di applicare al mio lavoro, alla costruzione di un mio personaggio, alcune bellissime qualità che ho notato in loro. Alcuni di loro hanno fatto cose con una forza che io come attrice non ho mai avuto. Alcune di queste sono delle vere e proprie scene come i Tai Chi nell'Omsa in cui tutte fanno movimenti

---

93 Angela Pezzi, intervista integrale nel quarto capitolo.

della catena di montaggio e raccontano cosa fanno, in questo caso l'autenticità che viene fuori è una cosa fuori dal normale<sup>94</sup>.

Grazie alle esperienze di Delbono e Grilli è stato possibile fare un breve *excursus* sulle principali caratteristiche di questi teatri delle diversità che si stanno pian piano affermando sulla scena “normale”. Abbiamo potuto constatare la forza dell'esposizione di un corpo *altro* in scena, la consapevolezza di una prova difficile per allargare il significato effettivo di un'immagine e portarlo ad un significato che abbia valenza universale. Allo stesso tempo, grazie alla lucida analisi di Alberto Grilli, abbiamo evidenziato quali sono i “punti deboli” di un teatro che, nato a scopo laboratoriale e sociale, pian piano cerca di affermarsi anche in una realtà altra.

### **2.5.3 Armando Punzo e la Compagnia della Fortezza<sup>95</sup>**

Altra esperienza con non-attori che merita di essere considerata e studiata è quella della Compagnia della Fortezza di Armando Punzo che ha sede ormai da anni nel carcere di massima sicurezza di Volterra. Più di altro mi sembra significativa una testimonianza di Judith Malina scritta dopo esser stata invitata nel 1994 a vedere in carcere lo spettacolo *The Brig* prodotto e portato in scena dal Living Theatre a partire dal maggio 1963 e poi due anni più tardi in Italia. Malina fa un confronto aperto tra i due spettacoli, se in *The Brig* del Living Theatre ricreava una prigione scenografica, a Volterra la prigione crea un teatro e i “suoni amplificati” degli attori raggiungono nel piazzale picchi di angoscia che si ripercuotono nelle menti.

[noi] tendevamo a raggiungere l'espressione del dolore vero, che sentiamo veramente. Ma noi eravamo gli attori in un teatro e andavamo a casa dopo lo spettacolo. Gli attori della Compagnia della Fortezza della prigione di Volterra dopo lo spettacolo ritornano

---

<sup>94</sup> Tanja Horstmann, intervista integrale nel quarto capitolo.

<sup>95</sup> Per le informazioni reperite cfr. Andrea Mancini (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Pisa Titivillus, 2008.

in cella. La loro sofferenza è persistente e duratura come le loro condanne e non ha bisogno di prove, il loro grido è vero. Il loro impegno è un forte desiderio di libertà<sup>96</sup>.

Nello spettacolo del Living la liberazione dell'attore si rappresenta con il carcerato che, gettandosi sul filo spinato, balbetta il suo nome e la sua identità urlando così con il suo corpo il rifiuto di essere considerato un numero. A Volterra la liberazione avviene con il grido di libertà del carcerato che legato ad un letto d'acciaio descrive l'orrore della propria vita con il sapore della realtà.

Malina spiega che l'arte dell'attore consiste nel parlare dal profondo di una verità personale ma è compito del regista scoprire le tecniche per liberare l'anima di ciascun attore e trovare i mezzi per estrinsecarla. L'abilità di Punzo è di consentire “la manifestazione di tutto quel sentimento e di restituire a questi carcerati la loro libertà creativa, nonostante le restrizioni del sistema punitivo”<sup>97</sup>.

A conclusione di questo breve studio sulla figura del non-attore, testimone, attore sensibile, sta il fatto che il diverso non si emancipa attraverso il teatro ma è il teatro ad ossigenarsi e a parlare di un'altra realtà possibile a contatto con il non-attore.

La scena per i non-attori [...] non è forma, non è involucro protettivo di una condizione da celare, ma è luogo di disvelamento, racconto di sé attraverso un'azione concretamente (e faticosamente) vissuta. È il teatro che raggiunge i non-attori. Non sono loro a raggiungere il teatro, ossia a colmare la distanza fra una condizione di inadeguatezza e una competenza tecnica da acquisire. Il teatro che prende vita dalla vita delle persone riscopre un proprio dato di realtà in gesti e accadimenti scenici non artificiali<sup>98</sup>.

---

96 Judith Malina in Andrea Mancini (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*. cit, pp.304-305.

97 *Ibidem*, p.306.

98 Cristina Valenti, *La partenza degli arrivi. La condizione dell'attore*. in “Prove di drammaturgia” cit., p.19.

### 3. IL PALCOSCENICO DEI RIFUGIATI

#### 3.1 Un teatro cross-culturale

La società contemporanea sta diventando sempre più multiculturale. La maggior mobilità di persone nel mondo ha portato ad un notevole aumento di mescolanza di culture e di nazionalità diverse. Il teatro, che parla al mondo del mondo, riflette la scena contemporanea e si trova a diventare anch'esso palcoscenico di performance meticce.

Nasce così il teatro interculturale, il termine lascia aperte molte possibilità al teatro. Uno spettacolo può essere definito interculturale in base a svariati fattori: la provenienza degli artisti, il pubblico a cui si rivolge, i temi trattati. Esso comporta inevitabilmente un processo di incontro e negoziazione tra le diverse sensibilità culturali. Gilbert e Lo cercano di fornire una classificazione delle esperienze di teatro interculturale nell'articolo *Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis*.

Le studiose chiamano questo genere di teatro *Cross-Cultural Theatre* (teatro Cross-culturale). Esso può essere definito in vario modo: *teatro multiculturale*, *teatro postcoloniale* e *teatro interculturale*. Nonostante tali raggruppamenti tentino di ordinare le esperienze, i confini però non sono mai così netti. La catalogazione proposta costituisce una possibile chiarificazione ma non pretende di essere assunta come esplicativa ed esaustiva a tutti gli effetti. Le autrici tendono a sottolineare come anche queste categorie assumano sfumature diverse in base alla loro collocazione geografica e storica. Il teatro multiculturale, ad esempio, si divide in *multiculturale* e *Multiculturale*. Gilbert e Lo tratteggiano subito una netta differenza tra la visione multiculturale di Stati come l'Australia e il Canada, in opposizione agli Stati Uniti. L'Australia e il Canada hanno fatto del multiculturalismo un punto fondamentale della loro politica interna. In Australia viene posta molta attenzione, da parte di chi governa, all'integrazione delle minoranze etniche all'interno della società dominante.

Negli Stati Uniti, invece, la politica multiculturale si è formata dal basso verso l'alto. Le comunità straniere (afro-americani, ispanici americani, asiatici-americani) si considerano

escluse dalla vita politica americana e l'idea di diversità multiculturale segna proprio questo *gap* tra le due culture. L'idea multiculturalista non propone l'integrazione ma rimarca la differenza.

In Australia e in Canada le pratiche teatrali multiculturali hanno investito una parte importante del panorama teatrale nazionale. Spesso hanno goduto anche di finanziamenti e appoggi statali.

Negli Stati Uniti, al contrario, le pratiche teatrali etniche non sono state integrate nello scenario artistico contemporaneo in un'ottica di multiculturalismo<sup>99</sup>.

In questo scenario, come detto sopra, si delineano due tipi di teatro multiculturale: il *multiculturale* (minuscolo) e il *Multiculturale* (maiuscolo). Nel primo caso si annoverano le compagnie con gruppi di attori misti, che vengono da diverse parti del mondo. Questa diversità, però, non viene sottolineata e non comporta cambiamenti di significato nel prodotto spettacolare. L'altro polo è costituito dal teatro folklorico in cui, invece, le differenze pongono in essere quel determinato tipo di teatro; i ruoli sono fortemente stigmatizzati e racchiusi in categorie fisse.

Il teatro Multiculturale basa la sua essenza sul promuovere le differenze. Si manifesta in tre sfumature differenti: il *teatro ghetto*, il *teatro comunitario* e il *teatro migrante*.

Il “teatro ghetto” costituisce quella particolare modalità di messa in scena fatta da una determinata comunità per quella stessa comunità. Gli esiti artistici di questo genere sono volti soprattutto a far riemergere ricordi e tradizioni di un'unica cultura, quella dominante nel contesto in cui lo spettacolo viene proposto.

Il “teatro migrante” affronta i temi dell'emarginazione e dell'inserimento di uno straniero all'interno di un nuovo Paese; è rivolto ad un pubblico eterogeneo e si propone una ricezione del prodotto artistico a livello transculturale.

Il “teatro comunitario” si situa a metà tra i due precedenti. Il teatro comunitario prende come soggetto un determinato nucleo di persone ma, a differenza del teatro ghetto, si rivolge all'esterno. Esso pone la sua ragion d'essere nell'impegno sociale; tramite la performance si propone di produrre un cambiamento reale all'interno della società in cui si muove.

---

99 Helen Gilbert e Jacqueline Lo, *Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis*, “The Drama Review”, 46 (3), 2002, p. 33.

This focus on cultural activism is seen as an oppositional practice concerned with subverting those “dominant cultural practices which render people passive [as] consumers” of imposed cultural commodities<sup>100</sup>.

Troviamo poi, il *teatro postcoloniale*. Questo genere viene rilevato, come indica il nome stesso, in quei territori che furono colonie delle potenze europee. L'obiettivo di fondo è quello di mettere in discussione l'egemonia dominante attraverso il realismo, la satira e l'allegoria. Qui troviamo una vera e propria politica di resistenza. Questi teatri sono chiamati postcoloniali non solo per le caratteristiche storico-politiche ma anche per determinate qualità testuali e performative, spesso simili a quelle dell'agit-prop. Nella maggior parte dei casi queste performance teatrali vengono prodotte in sordina per evitare il rischio di censure preventive da parte dei regimi locali. All'interno del postcoloniale sono presenti molteplici elementi di culture diverse, il materiale del Paese indigeno viene introdotto all'interno di un quadro drammaturgico occidentale creando un processo di fusione.

Il *teatro interculturale* si caratterizza, invece, per il forte confronto che mette in atto con forme alternative di teatro. Potrebbe essere definito come un ibrido che nasce dall'incontro internazionale di culture e tradizioni diverse. Il teatro interculturale declinato come transculturale è quel genere che evidenzia gli aspetti simili presenti in tutte le culture teatrali. Ne sono un esempio i ricercatori teatrali come Brook, che per *Orgast* (1970) ricerca nell'antichità, nel mito delle origini, quella purezza che il teatro occidentale ha smarrito; oppure Eugenio Barba con la ricerca dei principi preespressivi comuni a tutte le culture le quali poi le rielaborano in forma propria.

L'intraculturale, invece, pone l'essenza nell'incontro di culture, spesso culture diverse all'interno di uno stesso paese. Essa si potrebbe confondere con il teatro multiculturale, ma Bharucha ne sottolinea la differenza:

[questo senso dell'intraculturale ha delle somiglianze al multiculturale nella misura in cui] insofar as they assume either the interaction or the coexistence of regional and local

---

<sup>100</sup>“Questo focus sull'attivismo culturale è visto come una pratica di opposizione che si preoccupa del sovvertire quelle pratiche culturali dominanti che rendono le persone passive come consumatori di beni culturali imposti”. (Traduzione mia). David Watt, *Interrogating Community: social welfare versus Cultural Democracy*, “Community and the Arts”, V. Binns, Sydney, Pluto Press, 1991, p. 63.

cultures within the larger framework of the nation-state. However, while the “intra” prioritizes the interactivity and translation of diverse cultures, the “multi” upholds a notion of cohesiveness<sup>101</sup>.

Il teatro extraculturale trova la sua missione nel ringiovanire le pratiche estetiche occidentali tramite nuovi stimoli. Ne sono un esempio il Théâtre du Soleil con la regista Ariane Mnouchkine. La Mnouchkine prende in prestito gli elementi di culture altre, ad esempio la cultura orientale, ma non pretende di “copiarle”, immette l'impulso, l'intenzione di quelle, nel suo sistema estetico che è ovviamente occidentale.

### **3.2 Teatri con e dei rifugiati politici**

Il fenomeno dei rifugiati politici appartiene a un'epoca piuttosto recente. È dagli anni '80 che iniziano ad essere pubblicati i primi studi incentrati su questo tema e sull'inserimento di queste persone nella società in cui chiedono protezione. Nel 1982 nasce, all'interno dell'università di Oxford, quella che diventerà la più grande biblioteca sul tema dei rifugiati. Il *Refugee Studies Center* (RSC) costituisce un centro di studi di fama internazionale e dà alla luce, oltre a molte pubblicazioni, due riviste.

Negli studi sui rifugiati, l'interesse per la cultura e per le arti in genere non è di primaria importanza. Negli studi del RSC, ad esempio, solo in un articolo del 1999 è stato affrontato il tema delle arti con i rifugiati o richiedenti asilo politico. Nell'articolo si parlava di come la musica e le arti tradizionali potessero aiutare i rifugiati afgani ad integrarsi<sup>102</sup>.

Nonostante i pochi studi, il teatro, per la sua natura, è forse uno dei metodi più proficui per lavorare con rifugiati e richiedenti asilo, in quanto porta in sé una doppia comunicazione. Il teatro agisce con una funzione simil-terapeutica sull'attore che, diventando soggetto, può analizzare il suo vissuto e acquisire fiducia in sé stesso e nelle proprie capacità. Allo stesso

---

101“Loro vedono sia l'interazione o la coesistenza di culture locali e regionali all'interno della cornice più grande dello stato nazione. Comunque sia mentre l' intra dà la priorità all'interattività e alla traslazione di diverse culture, il multi sostiene una nozione di coesione”.(traduzione mia). Rustmon Bharucha, *The politics of Cultural Practice: Thinking through Theatre in an Age of Globalisation*, London: Athlone Press, 2000, p.9.

102Alison Jeffers, *Refugees, Theatre and Crisis. Performing Global Identities*. London, Palgrave Macmillan, 2012, p. 7.



tempo crea una comunicazione tra rifugiati e pubblico, un dialogo che probabilmente non si sarebbe mai instaurato, vivendo le due parti in due mondi completamente separati.

Con un'acuta affermazione il neuroscienziato Vittorio Gallese spiega come, tramite il linguaggio teatrale, due mondi e due culture totalmente diverse possano entrare in comunicazione, parlando allo stesso tempo di sé e dell'altro.

con il teatro, l'oggetto – che è innanzitutto il *corpo dell'attore* – non ha più la connotazione esclusiva di *strumento* e diventa *simbolo*, tramite di una rappresentazione pubblica che è in grado di *presentificare* per chi lo guarda qualcosa che apparentemente è presente solo nella mente dell'artista che è all'origine della rappresentazione<sup>103</sup>.

Il teatro si è reso uno strumento capace di produrre allo stesso tempo educazione, sensibilizzazione, empatia e solidarietà; in alcuni casi è stato capace di creare un'azione politica e trasformativa, dialogando anche con le istituzioni.

Prima di entrare nel merito della questione è necessario fare un distinguo tra teatro con rifugiati che nasce nei paesi di accoglienza e quello che invece nasce all'interno dei campi profughi o direttamente nelle zone di guerra.

### 3.2.1 Teatro Indad

Il teatro Indad, teatro palestinese con centro a Beit Jala, lavora da anni con soggetti ai margini della società. A ottobre 2000, poco tempo dopo una delle grandi rivolte palestinesi, gli operatori del teatro sono stati chiamati in una scuola cattolica per lavorare con i bambini “presenti fisicamente, ma con la testa altrove. Non riuscivano a concentrarsi, a studiare o perfino a sorridere”<sup>104</sup>. Guardando all'esperienza dell'animazione teatrale, l'Indad propone ai

---

<sup>103</sup>Vittorio Gallese. Testo citato dalla trascrizione dell'incontro tenutosi a Castiglioncello del 25 febbraio 2011, nell'ambito del ciclo di incontri su *Il teatro come metafora del mondo*, organizzato dal Laboratorio filosofico sulla complessità Ichnos (Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pisa-Comune di Rosignano Marittimo). Il laboratorio è diretto dal Prof. Alfonso Maurizio Iacono. A Vittorio Gallese si deve la scoperta, assieme ai colleghi dell'Università di Parma (équipe con Giacomo Rizzolati) dei neuroni-specchio. Tale scoperta espone una base fisiologica al concetto di empatia.

<sup>104</sup>Marina Barham, *Il teatro Indad sotto coprifuoco*, in Claudio Bernardi, Monica Dragone, Guglielmo Schininà (a cura di), *Teatri di guerra e azioni di pace*, Milano, Euresis edizioni, 2002, p. 180.

bambini di partecipare a uno spettacolo. Aiutati da una psicologa lavorano, *in primis* tramite esercizi laboratoriali, per aiutare i bambini a superare la paura tramite il corpo e la voce.

I risultati sono stati soddisfacenti, sia dal punto di vista artistico che dal punto di vista psicologico. La compagnia ha continuato, e continua, a tenere diversi workshop nelle città palestinesi. Sono stati creati spettacoli che vanno in tournée in Giordania, in Egitto e anche in Italia. Qui il teatro Indad è stato ospitato tra gli altri al Piccolo Teatro di Milano.

I laboratori sono poi proseguiti anche nei campi profughi di Aida, Dheisheh, Azza (ad esempio) riportando notevoli benefici anche per i bambini che vi partecipavano in qualità di attori.

La dottoressa Amira Narham Richards, psicologa e direttrice dell'Old City Counselling Center, conferma proprio questo risultato:

Esprimendosi e ascoltando gli altri bambini, condividendo emozioni e paure, si crea un senso di unità e di sicurezza che rompe l'isolamento [...] questo contribuisce ad ammortizzare il trauma e i suoi effetti, il che significa un aiuto immediato, ma soprattutto un contributo importante al loro futuro. Imparano che si può esprimere la propria paura, che porta con sé la rabbia, e che queste emozioni possono essere espresse in un ambiente protetto e incanalate positivamente attraverso metodi creativi<sup>105</sup>.

### 3.2.2 Teatro La Candelaria

Altro esempio di teatro con persone che hanno subito un trauma è il lavoro che è stato fatto in Columbia da Patricia Ariza<sup>106</sup>. Il soggetto di questo laboratorio/spettacolo sono le donne sfollate. Molto importante ai fini del nostro *excursus* è il processo che è stato usato per arrivare poi allo spettacolo finale *Buitres sobre las flores* (Avvoltoi sui fiori) presentato in molti luoghi teatrali colombiani. Primo *step* del laboratorio è stato il recupero della memoria collettiva attraverso le improvvisazioni. Questa particolare attenzione alla memoria è un punto fondamentale soprattutto quando si parla di sfollati, profughi e richiedenti asilo

---

<sup>105</sup>*Ibidem*, pp. 180-181.

<sup>106</sup>Patricia Ariza, drammaturga e attrice colombiana, fondatrice del teatro La Candelaria e presidente della Corporazione colombiana del Teatro.

poiché “lo sfollato si è spogliato in maniera brutale della terra e delle sue proprietà, però soprattutto del suo ambiente culturale”<sup>107</sup>.

La memoria come bagaglio culturale del gruppo porta le donne, quasi tutte provenienti dall'Africa, a ricordarsi canzoni dimenticate. L'opera è stata cucita come un viaggio a piedi attraverso il paese e si sono inseriti artisti con specifiche capacità canore, musicali o di recitazione. Il progetto aveva come scopo anche quello di contribuire a rendere visibile il problema dello spostamento e lo spettacolo è diventato un mezzo efficace di comunicazione e incontro.

Quelli citati sono solo due dei tanti progetti presenti all'interno dei Paesi colpiti da guerre intestine o nei campi profughi che costituiscono spesso una zona neutra e di confine dove i profughi cercano riparo.

### 3.2.3 Nuovi teatri in nuovi Paesi

Per quanto riguarda il teatro prodotto con rifugiati e richiedenti asilo politico nei Paesi di accoglienza si farà in particolar modo riferimento al libro di Alison Jeffers *Refugee, Theatre and Crisis*. Il libro, non ancora tradotto in italiano, offre una panoramica delle esperienze di teatro con rifugiati ed analizza il loro effetto sia sui soggetti delle performance sia sulla popolazione. Traccia tratti comuni alle varie esperienze e analizza come gli obiettivi di questa particolare pratica possano essere perseguiti in modi diversi.

Tutte le modalità di messa in scena *di e con* rifugiati e richiedenti asilo, poiché si propongono di produrre spettacolo e non arteterapia, devono avere sempre un occhio rivolto al pubblico. Le caratteristiche comuni che questi teatri presentano sono: l'impatto forte della storia narrata, l'obiettivo di educare e informare la società e al contempo assolvere il ruolo proprio dell'arte che, veicolando messaggi, deve comunque intrattenere un pubblico.

L'immaginario comune porta a pensare alla figura del rifugiato come una persona povera, spesso con un basso livello culturale ma, come si può constatare dai dati riguardanti queste persone, molti rifugiati sono individui che nel loro paese erano tenuti in estrema

---

<sup>107</sup>Patricia Ariza, *Comunità, teatro e guerra*, in Claudio Bernardi, Monica Dragone, Guglielmo Schininà (a cura di), *Teatri di guerra e azioni di pace*, cit. p. 188.

considerazione. Spesso tra di loro si trovano anche artisti che, arrivati nel Paese ospitante, cercano di mettere la loro arte a disposizione del loro status e viceversa.

Attori, registi e artisti di ogni genere nelle loro vite precedenti, si vedono costretti a rinegoziare la loro posizione artistica nel nuovo Paese, spesso dialogando attraverso i canali del teatro di comunità o del teatro sociale<sup>108</sup>.

Alison Jeffers fornisce nel suo libro un ampio catalogo di questi “artisti rifugiati”. Può essere interessante citarne alcuni per capire le modalità di messa in scena.

### 3.2.4 Artisti rifugiati

*Come good rain*, uno spettacolo del 2000 scritto e interpretato dal rifugiato politico George Seremba, narra la storia reale del protagonista. Si tratta di una sorta di ringraziamento alle persone di un piccolo paese in Uganda che lo hanno accolto dopo che era stato abbandonato nella foresta dalle truppe del governo ugandese che lo avevano dato per morto. Lo spettacolo è stato portato in tournée in Canada e negli Stati Uniti. Seremba è stato nominato *Best Male Performer* al Fring Festival di Dublino e miglior attore in un'altra competizione irlandese.

Redly Silva, un rifugiato dello Sri Lanka, nel suo spettacolo *Twisted things*, racconta invece la sua storia teatrale. Silva mise in scena uno spettacolo tratto da *Morte accidentale di un anarchico* di Dario Fo con forte valenza politica, tanto che venne arrestato a causa delle critiche che lo spettacolo muoveva contro la polizia, e poco dopo gli fu consigliato di lasciare il Paese.

Shahin Shafaei presenta lo spettacolo *Refugitive*, che rivela la caparbia e il coraggio dell'autore, il quale scrive il suo testo quando è nella situazione di richiedente asilo politico in Australia e ancora non sa se la sua richiesta verrà accettata.

Tutti gli attori-autori qui ricordati usano la stessa tecnica performativa: si presentano soli sul palco ma interpretano più personaggi.

Proprio Shafaei, nel suo spettacolo, interpreta diversi ruoli. Passa dal personaggio di un funzionario a quello di un detenuto, oltre a rappresentare “The Man”, il protagonista del

---

<sup>108</sup>Alison Jeffers, *Refugees, Theatre and Crisis. Performing Global Identities*, cit., p.150.

racconto. Silva adotta lo stesso procedimento: parla di sé ma, allo stesso tempo, impersona l'esercito, gli avvocati e i poliziotti<sup>109</sup>.

Ovviamente gli artisti rifugiati sono una piccola parte rispetto alla grande quantità di rifugiati e richiedenti asilo. Un rifugiato, arrivato in un nuovo Paese, ha bisogno di esprimersi. Il teatro allora, per queste persone, ha una duplice funzione: l'attività teatrale da un lato aiuta il rifugiato ad integrarsi, a parlare di sé e a ricoltivare quella sicurezza personale che aveva nel suo Paese di origine e, allo stesso tempo, ha un valore politico per chi ne fruisce. L'esito, lo spettacolo, ha la funzione di educare il pubblico e di far parlare di sé, porta alla luce della politica e della società storie che cadrebbero facilmente e silenziosamente nell'oblio.

### 3.2.5 Manifestazione e performance

Il malcontento, la voglia di reazione e di protesta creano spesso, non solo a livello teatrale, degli stati di performance. Se si pensa alle manifestazioni pubbliche, alla “discesa in piazza” per esprimere malcontento o ai cortei vediamo in tali dimostrazioni una forma di performance. Quello che il teatro cerca di fare con un linguaggio poetico viene ricercato anche in strada:

Political Demonstrations place one world in the other, by bringing people to our attention that would otherwise remain unseen. Traditionally, says Rancière, all that was required to suppress subjects and to keep them out of the polity was to keep them in a domestic space which was separated from public life. Political demonstration have the effect of “re-qualifying” these spaces making “visible what had no reason to be seen” so that what was audible as mere noise [is] heard as speech<sup>110</sup>.

---

<sup>109</sup>*Ibidem*, pp. 130-131.

<sup>110</sup>“Le dimostrazioni politiche mettono un mondo dentro l'altro attraverso il portare le persone alla nostra attenzione che in caso contrario rimarrebbero non viste. Tradizionalmente, dice Ansier tutto ciò che era richiesto per sopprimere i temi e per tenerli fuori dal sistema di governo era tenerli in uno spazio domestico separato dalla vita pubblica. Le dimostrazioni politiche hanno l'effetto di riqualificare questi spazi rendono visibile ciò che non aveva ragione di esser visto, cosicché ciò che era udibile come semplice rumore [è] sentito come un discorso”. (traduzione mia), *Ibidem*, pp.92-93.

Solitamente, mentre i cittadini possono agire nello spazio sociale, i rifugiati sono costretti ad agire solo nello “spazio umanitario” che li accoglie per il tempo necessario e decide sul loro destino. Quando i rifugiati “irrompono” nello spazio sociale provocano paura poiché la gente non è abituata e si trova spaesata e sconcertata. Le manifestazioni in piazza provocano quindi, spesso, repressioni e allarmi. Il cittadino comune si sente attaccato fisicamente, le frasi che vengono usate contro l'attivismo dei rifugiati sono molto forti. Ad esempio: “non c'è bisogno che loro me lo sventolino in faccia” oppure “I don't want it shoved down my throat”<sup>111</sup>. L'usurpazione dello spazio viene vissuta come un atto molto provocatorio e quasi violento.

Esempi molto forti e provocatori sono costituiti da due gesti dimostrativi che, utilizzando il silenzio, urlano la necessità di comprensione: darsi fuoco come atto di protesta e cucirsi le labbra.

Atto estremo di protesta è stato proprio quello di Esrafil Shiri, arrivato nel Regno Unito nel retro di un camion nel mese di agosto 2001. Scappato dall'Iran, dopo aver disertato da un corpo paramilitare islamico, rischiava di essere perseguitato e ucciso se fosse tornato nel suo paese d'origine. Quando gli fu respinta la richiesta di asilo, in segno di protesta rubò una bottiglia di benzina e si diede fuoco davanti agli uffici della Refugee Action di Manchester. Altro esempio, che torna più volte nelle proteste dei rifugiati, trova espressione nell'atto di cucirsi materialmente le labbra e fare lo sciopero della fame.

Concordo con Alison Jeffers che parla, anche in questo caso, di atto performativo, ma non volendo con ciò sminuire il dolore e la sofferenza del soggetto quanto riconoscere il forte impatto che queste azioni hanno sul palcoscenico politico mondiale<sup>112</sup>.

Come può il teatro, mettendo in scena gli stessi rifugiati, parlare dei loro problemi e dar loro la giusta risonanza utilizzando la propria tecnica e il proprio linguaggio poetico? Ho parlato di questi due atti di protesta poiché essi sono stati ripresi e rielaborati in forma teatrale in diversi spettacoli, nei quali però si è giocato più a non far vedere per dare maggiormente l'idea di quello che stava succedendo.

---

<sup>111</sup>L'espressione molto forte in inglese potrebbe essere tradotta con: “non voglio che me lo si butti giù per la gola”.  
*Ibidem*, p. 90.

<sup>112</sup>*Ibidem* p. 97.

In *There is nothing here* di Afshin Nikoueresht e Dave Kelman c'è una scena in cui un attore è in carcere e volta le spalle al pubblico. Il pubblico intuisce che l'attore si passa il filo attraverso le labbra: si vede il prima e non l'azione completa. Questo provoca nello spettatore un senso di angoscia maggiore, lascia intendere, lascia immaginare qualcosa che è nella memoria di tutti e che si imprime nell'animo di tutti.

Esempio ancora più simbolico si ritrova nello spettacolo *The waiting room* in cui un attore cuce le labbra ad un orsacchiotto<sup>113</sup>.

Nello spettacolo *I've got something to show you*, del 2005, si parla della figura di Esrafil Shiri. In questo spettacolo si è subito posta la questione di come riuscire a rappresentare la sua figura: Shiri è diventato il soggetto assente dello spettacolo. La sua presenza è stata evocata da una sedia vuota con sopra uno zaino. Il gesto vero e proprio del darsi fuoco è stato poi rievocato nel finale dello spettacolo con la scelta altamente simbolica di una pulizia rituale con l'acqua<sup>114</sup>.

### 3.2.6 Teatri partecipati

Come già detto il teatro, e anche il teatro con i rifugiati, deve tenere conto in primo luogo del pubblico, ha lo scopo di insegnare qualcosa e allo stesso tempo di intrattenere. Una particolare modalità per perseguire questo duplice obiettivo è rendere il pubblico attivo.

L'interazione col pubblico diventa così fondamentale, anche il pubblico fa parte dello spettacolo che si va a rappresentare. Possiamo avere diverse forme di interazione con il pubblico. Lo spettatore può diventare testimone prescelto di un racconto *vis à vis*, svolgendo quindi la funzione di confidente, oppure può diventare un personaggio dello spettacolo e condividere con gli attori la storia da loro vissuta.

Le opere di cui andrò a parlare si riferiscono proprio a questo secondo genere di interazione. Gli spettatori diventano essi stessi i rifugiati e vivono la fuga mentre, in un'ottica di ribaltamento, i rifugiati impersonano l'istituzione o gli aguzzini. Questo coinvolgimento

---

113Helen Gilbert e Jacqueline Lo, *Performance and Cosmopolitics. Cross-Cultural Transactions in Australasia*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007, p. 200.

114A. Jeffers, *Looking for Esrafil: witnessing refugee bodies in: Get real. Documentary Theatre Past and Present*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.

mira a procurare nel pubblico empatia e partecipazione attiva. Scongiora il rischio di dipingere il rifugiato come vittima e di dare un'immagine che genera facilmente pietismo, e lo spettatore viene immerso in una situazione di disagio fisico e mentale.

Una delle situazioni più frequenti e rappresentate è quella del passaggio della frontiera. Torna qui il concetto di *limen*, uno spazio di nessuno che pone la persona in una situazione di stasi o, per meglio dire, di incertezza e sospensione. Il passaggio della frontiera per un migrante è riprodotto a teatro con l'entrata del pubblico in sala: da una dimensione conosciuta si entra in un luogo altro, sia esso un nuovo Stato o un nuovo luogo, il luogo teatrale.

Nello spettacolo *Pericle* del 2003, prodotto da Cardboard Citizen, vi è un vero e proprio rovesciamento della situazione. Il pubblico ha il ruolo di rifugiato, mentre gli attori rifugiati interpretano le guardie e costringono il pubblico a compilare i classici moduli per la domanda di asilo destinati ai richiedenti appena arrivati nel nuovo paese. Il pubblico è stato messo a dura prova, un giornalista riporta la vicenda raccontando come a lui sia stato ordinato di stare dietro la riga mentre gli venivano rivolte domande quali “da dove vieni?”, “perché sei venuto?”<sup>115</sup>.

Un effetto simile si ha anche nello spettacolo *Asylum* realizzato a Londra nel 2001. Lo spettacolo è ambientato in una fabbrica di cartone dismessa. Il pubblico prende parte ad un processo, ed è proprio lui ad essere processato. I rifugiati-giudici parlano al pubblico-rifugiato nella loro lingua e con un linguaggio forte e brusco. Spesso si è costretti ad utilizzare un linguaggio segnico per superare le barriere linguistiche, cosa che accade anche realmente a un rifugiato che viene interrogato.

In *The container*, spettacolo scritto da Clare Bayley e messo in scena nel 2007, il pubblico assiste allo spettacolo all'interno del container-camion. All'uscita della rappresentazione il pubblico si dichiarava molto scosso. Lo spettacolo è stato poi portato, sempre nel 2007, al Festival di Edimburgo.

Molto simile nella scenografia è *Escape to safety*, spettacolo del 2003 che chiede al pubblico ancora maggior partecipazione rispetto a *The container*. Lo spettatore è posizionato in un grande autocarro dove sono state predisposte piccole stanze. Qui, tramite installazioni video e audio, il pubblico viene a conoscenza delle storie dei rifugiati.

---

115K. Basset, *Pericles, The Warehouse*, “The Independent”, London, 3 agosto 2003.



Il pubblico si muove nelle diverse stanze con un ordine preciso: incontra prima Asif che aspetta i documenti per poter andare in Inghilterra, poi si inoltra in Ruanda. Si arriva così al confine dove si incontra un rifugiato che verrà portato “di contrabbando” in Inghilterra nascosto in un camion. Nella settima stanza si propone il tema dell'adattamento alla vita inglese. Lo spettacolo si conclude con una stanza in cui un richiedente e i suoi nuovi amici marciano per i diritti del rifugiato.

Uno spettacolo molto particolare è *Un Voyage pas comme les autres sur les chemins de l'exil*, spesso tradotto con *An Unusual Journey*. Lo spettacolo è stato presentato la prima volta a Parigi nel 1998 e mira a creare un gioco di ruolo. È stato poi portato in diverse città europee nonché in Russia e negli Stati Uniti.

Gli spettatori entrano e le guardie-attori li conducono al primo *step*. Ogni spettatore dovrà assumere un'identità di rifugiato tra le dodici proposte. A questo punto viene rappresentata la storia di questo personaggio che racconta il suo viaggio verso l'Europa. Questo gigantesco gioco di ruolo sembra addirittura arrivare a trascendere l'idea di spettacolo. Haedicke scrive: “a dramaturgy that both transcended and transgressed representational performance”<sup>116</sup>.

### 3.2.7 Il caso “Caravanserail”

*Le Dernier Caravanserail*, è uno spettacolo prodotto nel 2013 dal Théâtre du Soleil.

Ho deciso di inserire lo spettacolo all'interno di questa breve presentazione di pièces internazionali per il suo carattere particolare. Lo spettacolo, in forma di quadri, riporta in vita le testimonianze dei rifugiati che però non sono gli attori in scena.

Dal 2001 gli attori del Soleil iniziano a raccogliere materiale documentario e a intervistare i richiedenti asilo. Ariane Mnouckine, in particolare, intervista i richiedenti asilo che vivono nel campo di accoglienza a Sangatte raccogliendo le loro “odissee”. *L'Odissea* appunto, come un rimando all'antico testo di Omero, fa da sottotitolo allo spettacolo.

---

116S. C. Haedicke, *Theatre Topics*, in Alison Jeffers, *Refugees, Theatre and Crisis: Performing Global Identities*, cit. p.103.

L'azione molto interessante che la compagnia mette in atto sta alla base dello spettacolo. La compagnia si chiede come ci si può porre, da cittadini, di fronte ai rifugiati e, in un secondo momento, come si pone l'attore di fronte ai rifugiati.

Come può un attore agire la compassione necessaria ad accogliere il corpo, la voce e la memoria di un altro, a farsene testimone e tramite, attraverso la lente magica dell'immaginazione, della narrazione teatrale, della scrittura scenica? Come ci si può far carico di quelle storie senza perdere né il rispetto della verità proprio della testimonianza né la capacità di creare mondi e trasfigurare il particolare per renderlo universale propria del linguaggio teatrale? [...] Come questo può accadere in un processo di scrittura e creazione collettiva, ed essere trasmesso a un pubblico con l'incanto e la bellezza necessari a un atto artistico?<sup>117</sup>.

Lo spettacolo è un mosaico di storie, si sposta in tutte le direzioni geografiche: vengono rappresentati la vita e le ingiustizie nel paese di origine, il viaggio per arrivare nel nuovo Paese e i processi per richiedere asilo.

Un elemento molto importante nello spettacolo è la musica dal vivo a cura di Lemêtre, che concorre a sostenere l'immaginazione di attori e pubblico, evocando atmosfere e climi emotivi precisi.

Altro elemento caratterizzante sono i sottotitoli durante tutto lo spettacolo. La decisione è quella di far parlare gli attori nella lingua a loro più congeniale, spesso proprio quella dei personaggi che rappresentavano. Tramite i sottotitoli il pubblico può accedere a tutti i significati dei testi e dei dialoghi. I sottotitoli non servono solo a tradurre ma sono presenti, alla maniera brechtiana, anche come introduzione alle varie scene in funzione di didascalia. Allo stesso tempo, spesso si ritrovano sottotitolati testimonianze o testi poetici letti fuoricampo.

Ancora più caratterizzante della presenza della parola scritta è l'uso dei carrelli che servono per spostare gli attori e i luoghi dove le scene avvengono. Ogni personaggio ha il suo carrello, e appare così come un *unicum* che orbita intorno al mondo-spettacolo. L'idea del

---

<sup>117</sup>Silvia Bottioli, Roberta Gandolfi, *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil oggi*. Pisa, Titivillus, 2012, p.61.

carrello e quindi il fatto che l'attore si sposti su rotelle, in un moto continuo senza mai toccare terra, è stato definito da alcuni critici come “figure in transito senza fine”<sup>118</sup>.

Hélène Cixous, drammaturga della compagnia, definisce gli attori come “coloro che hanno ascoltato” e sono quindi ospiti del personaggio-persona che vanno a rappresentare in scena, della loro storia e della loro umanità. L'ascolto, fattore essenziale per la creazione di questo spettacolo, si traduce in una recitazione semplice e asciutta, molto lontana dagli echi orientali proposti dalla compagnia in spettacoli precedenti. Al contempo la compagnia si distanzia dal naturalismo e soprattutto dal realismo, uno dei grandi pericoli del teatro. In questo spettacolo a cambiare è il rapporto con la realtà.

In *Le Dernier Caravanserail* si sente l'urgenza di un approccio documentaristico che Franco Quadri definisce come “un teatro in diretta [...]uno spettacolo diverso dalla tradizione storica della compagnia perché punta sull'azione emotiva anziché sulla stilizzazione”<sup>119</sup>.

### 3.3 Una panoramica italiana

Nel panorama italiano si riscontra una sostanziale difficoltà a reperire le esperienze di teatro con rifugiati e richiedenti asilo. Spesso queste realtà nascono in sordina e, il più delle volte, essendo finanziate da progetti a scadenza, non proseguono nell'attività.

Nel giugno 2010 lo SPRAR pubblica un *quaderno* del servizio centrale in cui si censiscono le attività teatrali svolte tra il 2000 e il 2010 nei territori italiani: *Il teatro dei rifugiati. Un palcoscenico per l'accoglienza*<sup>120</sup>.

Partendo dal presupposto che i percorsi di integrazione non si raggiungono soltanto offrendo un alloggio e un lavoro al richiedente asilo, lo SPRAR punta a favorire l'integrazione anche attraverso la partecipazione attiva delle persone e la loro dialettica con la società di accoglienza. Tramite il teatro, da una parte, si crea un'azione di sensibilizzazione per rafforzare la cultura di accoglienza e, dall'altra, si mira a rafforzare il percorso individuale del rifugiato.

---

118M. Kustow, *Wondrous Strangers*, “The Guardian”, London, 18 giugno 2003.

119Franco Quadri, “La Repubblica”, 27 aprile 2003 e in *Patalogo* 26, pp.270-271.

120Il quaderno è reperibile in formato pdf online al sito <http://www.serviziocentrale.it/?Documenti&i=7>.

Queste attività sono state rese possibili anche attraverso il FAI (Fondo di Accompagnamento all'Integrazione)<sup>121</sup>.

Nella stagione 2009/2010, infatti, tra le attività finanziate dal FAI figuravano anche attività afferenti alla sfera culturale, come la partecipazione ad eventi sportivi e culturali o la partecipazione a laboratori come quelli teatrali.

Le esperienze proposte in questo quaderno sono soprattutto volte all'integrazione dei rifugiati. Spesso i progetti vedono in scena richiedenti asilo e ragazzi adolescenti, quasi sempre delle scuole superiori.

Il primo esempio si riferisce alla cittadina di Lodi. Gli studenti di un liceo delle Scienze Sociali incontrano un gruppo di richiedenti asilo, gli *Asylum seekers*, e insieme mettono in scena spettacoli teatrali che verranno presentati nel Festival di teatro delle Scuole del Lodigiano. Questo è un caso di come la scuola possa essere un buon punto di partenza per favorire la sensibilizzazione della cittadinanza. L'esito spettacolare di questa esperienza è stato presentato in un festival aperto dove protagonista era la cittadinanza tutta.

### **3.3.1 Compagnia delle Onde**

Altra esperienza che ha portato il suo prodotto teatrale a un festival è quella di Cosenza con la Compagnia delle Onde , gruppo teatrale formato da richiedenti asilo politico e diretta dall'associazione Kasbah. La Compagnia delle Onde propone un laboratorio teatrale rivolto ai beneficiari del progetto SPRAR e agli operatori. Entrambe queste figure sono chiamate a mettersi in gioco per rielaborare insieme i traumi dei richiedenti asilo. L'organizzazione ha iniziato un laboratorio teatrale in cui si affrontavano le tecniche base del teatro così come la costruzione di testi collettivi, l'allestimento scenico e le tecniche di messa in scena. Per formare lo spettacolo si è partiti dalle storie personali dei beneficiari del progetto, dividendo le varie fasi in: vita prima dell'esilio, viaggio, impatto con il Paese di accoglienza.

Il laboratorio ha dato vita allo spettacolo *L'ultima spiaggia*, dove si racconta la vita dei rifugiati mettendo in scena un vero e proprio *reality show*.

---

<sup>121</sup>Il FAI è stato costituito grazie ai finanziamenti assegnati per l'anno 2007 ad ANCI dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri sui fondi dell'otto per mille dell'IRPEF devoluto dai cittadini alla diretta gestione statale.

Cinque clandestini su un'isola, come in un reality show. Il pubblico decreterà chi può rimanere in Italia e chi, invece, dovrà riprendere la via del mare. Nello “studio” televisivo, anch'esso ispirato al genere televisivo, non mancano la conduttrice provocante, la soubrette, il professore comunista e la deputata di destra<sup>122</sup>.

Lo spettacolo è stato poi presentato al Riace Festival<sup>123</sup>, festival delle migrazioni e delle culture locali. Il festival si articola in diverse sezioni, tra cui il Concorso migranti, e si incentra particolarmente sulla produzione di video. Una giuria tecnica e una giuria popolare composta, tra gli altri, da ex beneficiari dei progetti SPRAR, giudicavano i prodotti.

### **3.3.2 I Laboratori “Teatri del Mondo”**

Lo SPRAR di Udine, in collaborazione con “Nuovi cittadini Onlus” e “Officine Giovani” ha proposto laboratori teatrali gratuiti rivolti ad adulti e ad adolescenti inseriti nel progetto SPRAR, ma ugualmente aperti a tutti i cittadini disponibili. La caratteristica del laboratorio misto è spesso usata in questo genere di servizi poiché implementa la possibilità di incontro e la conoscenza reciproca. Questo progetto offriva un laboratorio per adulti e uno per minori. Con i minori è stato messo in scena lo spettacolo *Amleto, Italia: ciò che crede una persona non conta nulla, ciò che credono molte persone è la verità*.

Lo spettacolo è nato da una rilettura e riscrittura del testo shakespeariano di *Amleto* a cura del regista Michele Polo e dei quindici ragazzi beneficiari del progetto che hanno tradotto il testo nelle loro lingue originarie quali afgano, swahili, mandino, indiano, albanese. Lo spettacolo ha debuttato nella Giornata Mondiale del Rifugiato a Udine e poi ha partecipato al Festival Movimentazioni di Genova.

Il festival genovese era rivolto a giovani artisti, italiani e stranieri, che presentavano un lavoro sull'interculturalità. Lo spettacolo in oggetto è stato tra i selezionati; dalla newsletter n.4 anno 2009 SPRAR si riceve in termini entusiastici questa notizia:

---

<sup>122</sup>[http://www.immigrazioneoggi.it/daily\\_news/2007/dicembre/12\\_4.html](http://www.immigrazioneoggi.it/daily_news/2007/dicembre/12_4.html).

<sup>123</sup>[www.riaceinfestival.it](http://www.riaceinfestival.it).

Movimentazioni è un concorso promosso dal Comune di Genova, per diffondere le attività artistiche di giovani, italiani e stranieri, sui temi dell'intercultura. Quest'anno è stato selezionato per partecipare a Movimentazioni anche lo spettacolo "Amleto, Italia: ciò che crede una persona sola conta nulla, ciò che credono molte persone è la verità", nato da un laboratorio teatrale a cui hanno partecipato i ragazzi, minori non accompagnati, accolti da Efraim, il progetto SPRAR del comune di Udine, gestito insieme all'associazione Nuovi Cittadini. Lo spettacolo è il frutto di una riscrittura dell'Amleto di Shakespeare, da parte di Michele Polo, che ha curato anche il laboratorio, e dai giovani artisti nelle rispettive lingue originarie. La commissione di Movimentazioni ha selezionato lo spettacolo, dopo la prima al cinema Visionario di Udine lo scorso 20 giugno. Il concorso si svolgerà dal 18 al 20 settembre a Genova: superfluo dire per chi farà tifo la rete dello SPRAR<sup>124</sup>

La risonanza che questa partecipazione ha prodotto è dovuta alla grande opportunità che il festival ha procurato. Riuscire a portare avanti progetti artistici non è cosa semplice, spesso questi rimangono poco conosciuti e comunque circoscritti alla realtà locale senza che poi abbiano un seguito. L' "esportazione" del prodotto teatrale in un'altra città ha portato notorietà al progetto e una grande soddisfazione ai beneficiari, oltre ovviamente alla possibilità di conoscere nuovi contesti.

### **3.3.3 Associazione Centro Astalli**

Un'altra esperienza sempre rivolta a minori e, questa volta, finanziata dal Fondo europeo per i rifugiati ( FER)<sup>125</sup> è quella che si è svolta a Roma grazie alla Caritas e all'Associazione Centro Astalli che a seguito di un laboratorio, ha messo in scena lo spettacolo *The game is over? Nuovi supereroi*. Nadio la Gamba, operatore Caritas e regista del progetto, spiega:

---

<sup>124</sup>Newsletter n.4, settembre 2009. Materiale reperibile anche online all'indirizzo [http://www.serviziocentrale.it/file/server/file/Newsletter\\_4\\_2009.pdf](http://www.serviziocentrale.it/file/server/file/Newsletter_4_2009.pdf).

<sup>125</sup>Il fondo ha l'obiettivo di sostenere e promuovere le azioni intraprese dagli Stati membri per accogliere richiedenti e titolari di protezione internazionale.

Il laboratorio teatrale si è rivelato un utile strumento per facilitare il superamento dei traumi e delle paure, per sviluppare consapevolezza della propria individualità e della valenza del “comunicare”, per migliorare la conoscenza dell’italiano e costruire reti sul territorio con le scuole medie e i gruppi scout. Nello spettacolo finale “The game is over? Nuovi Supereroi”, con parole, immagini e musiche, trovano spazio le paure, le aspettative, i desideri e le inquietudini di adolescenti che hanno bisogno di costruire la propria vita<sup>126</sup>.

I venti giovani attori, provenienti da Paesi africani e dell’ Est, si sono presentati sul palco con un gruppo musicale di studenti romani. Sempre il regista spiega l'origine del titolo che deriva da una riflessione sulle loro storie. I vissuti di questi minori non sono facili da affrontare, viverli e poi ri-raccontarli richiede un grande sforzo, nonché un coraggio immenso:

Coraggio per affrontare guerra, persecuzioni, abusi, violenze. Coraggio per decidere di fuggire e affrontare un viaggio verso l’ignoto e pieno di pericoli. Coraggio per ricominciare a vivere in un Paese straniero, senza parenti o amici al proprio fianco. Per questo, il titolo dello spettacolo parla di supereroi<sup>127</sup>.

In seguito alla lettura di questo rapporto SPRAR, ho iniziato a cercare contatti con le compagnie descritte e due di loro hanno risposto alle mie domande.

In entrambi i casi i registi sono stati molto entusiasti di raccontare e fornirmi materiale utile al mio studio. Ho raccolto così notizie sul progetto “Vie di fuga” svoltosi ad Ancona con il gruppo teatrale Recremisi, e sull’esperienza napoletana del regista Prospero Bentivenga.

---

<sup>126</sup>Nadio La Gamba, materiale online disponibile all’indirizzo [http://immigrazioneoggi.it/daily\\_news/notizia.php?id=001527#.UvnoFGJ5PSs](http://immigrazioneoggi.it/daily_news/notizia.php?id=001527#.UvnoFGJ5PSs).

<sup>127</sup>Ivi.

### 3.3.4 Zero de Conduite

L'esperienza napoletana è stata promossa dal regista Prospero Bentivenga e dalla sua Associazione Zero de Conduite. La compagnia che si è formata è stata una compagnia multietnica con persone provenienti dallo Sri Lanka, dalla Bielorussia, dal Burkina Faso. A differenza di altre realtà, questa si propone fin da subito di portare in scena uno spettacolo. Lo stesso regista dice che la suggestione gli è arrivata da un rifugiato politico del Burkina Faso, che poi ha partecipato allo spettacolo. Il rifugiato parla a Bentivenga del libro di Tahar Ben Jelloun *Le pareti della solitudine*, un testo non teatrale a metà tra il saggio e la poesia. Il testo è “una denuncia poetica” del razzismo.

Nello spettacolo si parla della vita di un rifugiato politico ponendo l'accento soprattutto sui momenti intimi, quelli che rimangono ancora più celati agli occhi dei comuni cittadini: la solitudine, la malattia, le domeniche, il rapporto con il sesso.

Poiché il regista parte da un'idea già abbastanza chiara, anche il suo percorso per arrivare allo spettacolo è in gran parte precostituito.

Ho strutturato il lavoro in quattro fasi. Nella prima fase un laboratorio aperto agli immigrati di tutte le etnie che vogliono confrontarsi con il teatro. Sono stati scelti, per la seconda fase, un laboratorio d'avvicinamento alla condizione visionaria determinata dall'isolamento, coloro che hanno dimostrato un'apertura d'animo verso lo svelamento della parte intima, dove risiede il nocciolo ancestrale e sono stati pronti a metterla in gioco. Alla terza fase, le prove vere e proprie per la messa in scena, hanno preso parte solamente coloro che sono stati scelti per andare in scena, sette attori, che saranno corpo, voce e specchio della realtà che loro stessi conoscono bene<sup>128</sup>.

L'obiettivo finale era quello di portare in scena qualcosa di nascosto circa la vita dei richiedenti, qualcosa di semplice, che spesso viene dato per scontato ma che allo stesso tempo è essenziale nella vita di un uomo. Usando le parole dello scrittore Jelloun, l'idea del regista era quella di portare lo spettatore ad essere “un ladro di brutale realtà”.

---

<sup>128</sup> Prospero Bentivenga, note di regia per lo spettacolo *Le pareti della solitudine*. Materiale reperibile anche al sito internet della compagnia <http://www.zerodeconduite.it/?p=1>.



Lo spettacolo è andato in scena con un notevole successo di pubblico al festival *World Napoli* dove sono state richieste delle repliche speciali. In seguito ha girato in diversi circuiti teatrali campani.

Il regista ci tiene a sottolineare che la riuscita dello spettacolo è dovuta in gran parte all'energia e all'entusiasmo dei partecipanti. In una scena scarna, praticamente nuda, solo grazie all'accompagnamento musicale in scena alla potenza fisica degli attori, i rifugiati hanno dato vita ad un unico personaggio, a un “urlo caleidoscopico di un uomo solo e disperato”<sup>129</sup>, testimone come loro di una moltitudine di vite sospese.

Nonostante il progetto sia concluso, Bentivenga ha continuato a mantenere rapporti con gli *attori non-attori* e due di loro sono stati inseriti in successivi spettacoli quali *Illiade*.

### **3.3.5 Compagnia Recremisi**

Tra settembre 2006 e giugno 2007 si svolge ad Ancona, vede svolgersi in seno al progetto IntegRARsi, in collaborazione con il gruppo teatrale Recremisi, un laboratorio teatrale che ha come scopo la comunicazione e la sensibilizzazione alla problematica della protezione internazionale. Il gruppo teatrale si domanda come riuscire a mettere in scena la storia dei rifugiati senza però incappare nel comune errore di mettere sotto i riflettori le storie dolorose e di sofferenze personali che sembrano produrre ancora più distacco o pietismo negli occhi degli spettatori. Il progetto era quindi quello di far emergere sì la veridicità dei fatti e il vissuto dei richiedenti asilo, ma allo stesso tempo di portare alla luce le qualità di queste persone, le loro capacità e le loro aspettative, insieme alle aspettative della comunità ospitante.

Caterina Grisanti, regista dello spettacolo, spiega come il Teatro Recremisi sia venuto in contatto con queste realtà. Come nella maggior parte dei casi, non si sapeva precisamente che nel territorio di Ancona ci fossero alcuni richiedenti asilo. Il Comune di Ancona, in collaborazione con gli uffici dell'immigrazione di Falconara e Iesi, ha pubblicato un bando per un laboratorio teatrale e il vincitore è risultato appunto la compagnia teatrale Recremisi che ha proposto un progetto allargato in cui coinvolgere anche le scuole superiori della città.

---

<sup>129</sup>*Ivi*.

L'equipe era formata da sei operatori teatrali, una psicologa che teneva costantemente monitorato l'andamento del laboratorio, i ragazzi delle scuole e un gruppo molto eterogeneo di rifugiati (3 ragazzi provenienti dal Sudan Darfour, di cui un presidente della comunità masai, 3 eritrei, un ragazzo del Togo e 2 afgani).

Per ammissione della stessa regista, nella parte iniziale il laboratorio è stato molto fluttuante poiché la presenza delle persone non era costante. Man mano che si è sviluppata un'idea precisa di spettacolo il gruppo, però, è diventato più coeso.

Il valore artistico che lo spettacolo ha raggiunto è dovuto al fatto che si è posto l'accento sulle diverse qualità dei soggetti coinvolti. Lo spettacolo è un mix di parole, racconti suoni e danze, l'uso del corpo arricchisce le scene e va a completare l'uso della voce dei ragazzi italiani.

*Vie di fuga* è stato riportato in scena dopo 3 anni dal suo debutto, su richiesta del Comune di Ancona, con un cast nuovo composto da animatori del gruppo e nuovi richiedenti asilo.

Lo spettacolo, che in questo caso ha potuto giocare su competenze più salde a livello attorico, ha aggiunto allo spettacolo la presenza della musica in scena.

Le musiche della nuova edizione sono completamente originali e si avvalgono della collaborazione di artisti marchigiani: la band *Riciclato Circo Musicale*<sup>130</sup> che con le sue percussioni dà nuovo vigore alla colonna sonora e il cantautore Gianmarco Fraska che con il suo brano *Mi allontano* cantato dal vivo apre lo spettacolo<sup>131</sup>.

Le informazioni inviatemi dalla regista mi sono sembrate importanti per capire come il progetto si sia articolato. Le note di regia su cui si basa la declinazione del progetto sono in gran parte reperibili nel sito della compagnia<sup>132</sup>.

Innanzitutto il progetto parte dall'idea della composizione di un gruppo misto impegnato per alcuni mesi in un laboratorio teatrale che poi darà alla luce un prodotto spettacolare.

Obiettivo primario del gruppo teatrale in questa occasione è quello, come dice il nome del progetto, dell'integrazione. Obiettivi da raggiungere saranno allora:

---

<sup>130</sup>Per maggiori informazioni <http://www.riciclatocircomusicale.it/>.

<sup>131</sup>Scheda tecnica dello spettacolo edizione 2010, reperibile in <http://www.teatrocremisi.it/pagina.asp?pag=50&idspett=63>.

<sup>132</sup><http://www.teatrocremisi.it/>.

- formazione della coscienza di gruppo
- educazione al confronto con culture diverse
- coscienza di diversi modi di comunicare ed esprimersi
- educazione all'accoglienza
- educazione alla collaborazione per un fine comune.

Il laboratorio viene diviso in due fasi. Per i primi mesi si cerca di dare al gruppo un'infarinatura teatrale, si vogliono valorizzare l'espressione teatrale e le dinamiche di gruppo. Processo fondamentale per il raggiungimento di una messa in scena teatrale è l'acquisizione da parte dei partecipanti di una coscienza del proprio corpo e dello spazio in cui esso opera.

Nel secondo momento laboratoriale si porrà invece l'accento sulla tessitura drammaturgica. Lo spettacolo sarà un processo di rielaborazione dei materiali prodotti durante il laboratorio. In questa fase, quindi, lavorando a gruppi, si incentiveranno le storie personali e i momenti di improvvisazione.

La regista spiega come il processo di costruzione dello spettacolo si baserà non su una drammaturgia già costruita o comunque dettata da una figura posta ad un livello superiore ma, come Caterina Grisanti spiega, sul metodo del teatro sinergico.

Nell'allestimento dello spettacolo si userà lo stile del *teatro sinergico*, cioè un teatro di gruppo, non di compagnia, non del regista.

È un gioco di squadra in cui sono indispensabili alcuni elementi:

1. libera e piena partecipazione dei componenti;
2. si vive un rapporto di grande ed autentica amicizia, in cui ognuno riconosce ed accetta i propri e gli altrui limiti;
3. non ci si preoccupa della diversità dei ruoli, ma della uguale dignità riconosciuta ad ognuno, della loro complementarietà e necessità;
4. Le spinte di coesione non sono interessi o ambizioni private, ma il bene del gruppo, che si realizza nel superamento delle difficoltà che la realizzazione dell'opera finale implica.

Questo tipo di teatro è quello utilizzato nelle esperienze di teatro educativo e sociale, sperimentato soprattutto da B. Ferrari e L. Melesi<sup>133</sup>.

### 3.3.6 Teatro di nascosto/ Hidden Theatre

In Italia si trova poi un esempio di teatro totalmente diverso dai precedenti, una sorta di teatro reportage fatto con storie di rifugiati e con rifugiati stessi.

È il Teatro di Nascosto, con sede a Volterra, che vede in veste di regista, attrice e fondatrice del gruppo Annet Henneman.

La Henneman non vuole parlare di processo di integrazione. La regista dice (cosa riscontrata anche nelle interviste da me condotte o nelle discussioni orali avute con rifugiati) che alla domanda su quali piani abbiano per il futuro, quasi tutti rispondono di voler tornare a casa non appena la situazione lo permetterà. Vero è che, trovandosi in un paese straniero, e non per un viaggio di piacere, si è portati inevitabilmente a chiudersi o a familiarizzare soltanto con persone della nostra stessa nazionalità; i quartieri newyorkesi di Little Italy e Cina Town ne sono l'esempio più palese. La regista, proprio per questo, propone di usare il verbo in modo riflessivo: *integrarci*. “Scambiare il meglio delle nostre abitudini e delle nostre culture. L'integrazione non è una strada a direzione unica”<sup>134</sup>.

Due sono i problemi maggiori che la Henneman mette in luce: la mancanza di riconoscimento della “prima vita” del rifugiato e la difficoltà nell'imparare una lingua nuova.

La mancanza di riconoscimento della vita di prima, l'insicurezza fanno sì che molte persone in una simile situazione cercano di confermare la propria identità, di creare una sicurezza, attenendosi quasi in modo ossessivo alle regole che conosce, della religione, della cultura di provenienza, impedendosi un avvicinamento ad una nuova vita e rapporti di convivenza con la nuova cultura<sup>135</sup>.

---

133Caterina Grisanti, note di regia.

134Quaderni del servizio Centrale SPRAR, p.25.

135Ibidem, p.26.

L'altro problema molto forte è quello della lingua: il rifugiato si trova a dover imparare una lingua a lui sconosciuta, sembra regredire alle capacità di un bambino e spesso non riesce a capire ciò che deve fare.

A livello più teatrale, o comunque di rapporti con l'altro, tende ad isolarsi perché non avrebbe neppure i mezzi linguistici per raccontare ciò che lui vuole nella maniera più giusta. Durante gli spettacoli dell'Hidden Theatre si usano spesso le lingue di provenienza degli attori, ciò rende i soggetti più sicuri e permette di trasmettere sfumature. Per ovviare al problema della comprensione si cerca di veicolare la spiegazione di ciò che viene detto tramite una poesia o un testo, oppure, altre volte, si ricorre a una traduzione in simultanea. La ricerca della lingua madre aggiunge un apporto significativo al racconto perché, tramite il suono, porta l'ascoltatore dentro il mondo dell'altro.

Poiché il teatro reportage racconta le vere storie dei rifugiati, ma anche le storie di chi è ancora nei paesi di origine, è molto importante conoscere il luogo di cui si narra. La regista ammette che per la sua formazione è stato necessario, e continua ad esserlo, vivere per diverso tempo nelle nazioni oggetto dei suoi reportage (Giordania, Iraq, Iran, India, Kurdistan).

Per i rifugiati che fanno teatro all'interno del teatro di Nascosto, fare teatro reportage porta loro molte opportunità. Hanno l'opportunità di rompere l'isolamento che si erano creati: tramite la condivisione delle proprie storie con gli altri si apre un confronto e la possibilità di capire che non solo il tuo Paese soffre e che la tua non è l'unica realtà dolorosa.

L'attore che fa reportage si crea inevitabilmente un ruolo molto concreto nella società: quello di *attore che racconta storie*.

La visibilità tramite gli spettacoli ha portato spesso i richiedenti a ricevere aiuto da persone conosciute grazie alle performance, e aderire all'accademia del teatro fa trovare ai rifugiati un luogo che dà il senso di famiglia oltre a una sicurezza economica, non di uno stipendio, ma di un posto dove vivere e mangiare.

Due possono essere gli spettacoli presi ad esempio per questo genere particolare di teatro: *Rifugia-ti* e *Vite sospese*.

Lo spettacolo *Rifugia-ti* è “andato in scena” nel parlamento europeo. Esso parla delle vite dei rifugiati, dei loro viaggi della speranza, ma anche della loro vita nel nuovo Paese, delle loro angosce fino a quando la Commissione non deciderà sul loro *status*.

La ricchezza che si trova nel Teatro di Nascosto sta nella capacità di raccontare l'attualità in un modo diverso da quello che fanno i mass media.

Annet e il Teatro di nascosto ci parlano di queste storie e di questi dolori, ci raccontano le Persone (con la P maiuscola) e lo fanno senza retorica, semplicemente descrivendo quello che i più non vogliono vedere: "ho visto i loro occhi, li ho visti tra sangue, fango, sbarre, ho visto uomini e donne rinunciare giorno dopo giorno alla loro identità, ai loro nomi, li ho visti supplicare inginocchiati di essere uccisi pur di non essere rinviati nei loro paesi...".

Parole dure, che portano sulla scena, attraverso un'intelligente trovata mediatica, dei parlamentari-attori che ci ammoniscono su come la politica dell'emiciclo di Bruxelles o quella degli scranni di Montecitorio e di Palazzo Madama sia troppo lontana dai Centri di permanenza temporanea, dalle carrette dei mari, da quelle reti di pescatori in mare aperto a cui i migranti si aggrappano con disperazione, per giorni e notti, pur di non morire<sup>136</sup>.

Il secondo emblematico spettacolo è *Vite sospese*. Portato in scena per la prima volta all'interno del Festival della Filosofia di Modena, lo spettacolo vede tra i protagonisti anche la regista. Esso è un tessuto drammaturgico che presenta come testo articoli di giornale, materiali della Commissione europea dei Diritti umani per il libro bianco sui CPT e testi tratti dal libro *De naakte waarheid* (La verità nuda) scritto dall'iraniana Monireh Baradaran, e molte interviste e testimonianze provenienti da donne afgane.

Nello spettacolo si raccontano due storie parallele: una storia che ha come protagonista la politica occidentale e la storia dei richiedenti asilo, dei loro viaggi e dei loro Paesi.

Si narra delle "vite sospese di un'iraniana, un afgano, un somalo, della loro fuga dalla guerra in un percorso ripetitivo ed infinito che si contrappone alle parole retoriche dei politici"<sup>137</sup>.

La scena è molto essenziale e scarna, in modo da dare maggior importanza ai protagonisti e soprattutto alle loro storie.

---

<sup>136</sup>Luisa Morgantini, *Il teatro dei rifugiati e Annet Henneman*, in Bruno Niccolini, *Scritti contro il silenzio*, Bandecchi e Vivaldi, Pisa, 2008.

<sup>137</sup>Dall'articolo *Teatro e museo. Vite sospese: diritti di scena*. Materiale reperibile on line al sito <http://www.bloggersperlapace.net/bloggersperlapace/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=444>.

Ad un certo punto della rappresentazione, un attore rivolto al pubblico chiede esplicitamente cosa vuol dire essere rifugiato:

Significa camminare per monti, nascondersi, diventare irriconoscibile, negare la propria storia, dormire in piedi per mancanza di spazio, buttarsi dalla nave, imparare una lingua e le sue leggi e avere pazienza perché devi dipendere da chi ti vuole aiutare [...] Essere rifugiato significa doversi adattare a una nuova cultura, a persone che non capiscono la tua storia, il tuo essere sospettoso: per gli altri non hai una storia condivisibile e non sei creduto perché le persone non vogliono essere disturbate nel loro benessere<sup>138</sup>.

L'Hidden Theatre costituisce una realtà pilota in Italia e a livello europeo. La Henneman e i suoi collaboratori hanno fondato, a Volterra, una vera e propria accademia di teatro Reportage. È una situazione didattica e artistica dove i rifugiati arrivati da tutte le parti del mondo possono imparare e “rifugiarsi”.

### **3.4 Linguaggi diversi, “spalla a spalla”**

Tutte queste esperienze teatrali mi sembra che vadano ben oltre quello che si prefigura come un percorso di riabilitazione o “terapia” per i richiedenti asilo. La rappresentazione delle storie autobiografiche, rinvigorite dall'espressione teatrale, richiede una partecipazione attiva del pubblico affinché le storie prendano corpo e rivivano con efficacia. Questi teatri cercano di lavorare a livello sociale e politico; costringono lo spettatore a delle riflessioni, a prendere coscienza di una realtà. Trovandosi di fronte colui che realmente ha vissuto la storia che sta raccontando, lo spettatore deve affrontare il proprio senso di responsabilità di cittadino. L'impulso autobiografico può essere realizzato solo tramite l'atto dialogico di parola e di ascolto, perché pubblico e attori sono indistintamente parte del processo<sup>139</sup>.

Attraverso la presenza fisica il corpo si fa drammaturgia e il racconto coraggioso dei rifugiati, insieme ad un atteggiamento di ascolto e apertura del pubblico, fa sì che il teatro

---

<sup>138</sup>Ivi.

<sup>139</sup>H. Hughes e D. Roman, *O solo Homo!*, New York, Grove Press, 1998, p.4.

con e dei rifugiati apportati un notevole beneficio sia alla società che al teatro stesso. Teatro e società si rigenerano a vicenda fondendo insieme linguaggi e bisogni differenti. La cooperazione, lo “spalla a spalla” con realtà diverse porta ad un arricchimento globale.

At the same time, the offer of a “hospitable stage” on which refugee stories can be reenacted is just that, a stage, not substantial, not “real”. Refugees who accept the offer understand that speaking their story in front of an audience will probably not materially affect their political standing in this place of refuge but standing shoulder to shoulder with those refugees and asylum seekers brave enough to accept the invitation reminds us that there can be no hospitality without risk. That risk is taken on both sides because, in the truly hospitable encounter, both host and guest must be prepared to be changed. [...] Our very presence in the act of listening to refugee stories constitutes a form of commitment through an act of trust and generosity on our part as listeners. An even greater level of trust and generosity is needed on the part of those refugee speakers brave enough to share their thoughts, opinions and experiences with an audience. In truth, we can offer very little but to listen and to amplify these stories by giving them a voice through theatre. We can only ever offer to stand together on the threshold, on the stage, in the place for exchanging stories and, like Janus<sup>140</sup>, look both forwards and back at the same time<sup>141</sup>.

---

140Giano è una divinità latina. Dio degli inizi è spesso rappresentato con due teste in modo che possa sempre guardare sia al futuro che al passato.

141“Allo stesso tempo, l'offerta di un "palcoscenico ospitante" sul quale le storie dei rifugiati possono essere messe in scena è semplicemente questo, un palcoscenico, non sostanziale, non "vero". I rifugiati che accettano l'offerta sanno che raccontare le loro storie di fronte a un pubblico probabilmente non avrà effetto sulla loro politica stando in questo luogo come rifugiati ma stando spalla a spalla con quei rifugiati e richiedenti asilo politico coraggiosi abbastanza da accettare l'invito, ci ricorda che non ci può essere ospitalità senza rischio. Questo rischio si corre da entrambe le parti perché in un incontro veramente ospitale, entrambi devono essere pronti al cambiamento. [...] Proprio la nostra presenza nell'atto di ascoltare le storie dei rifugiati costituisce una forma di impegno attraverso un atto di fiducia e generosità da parte nostra in quanto ascoltatori. Un ancor più grande livello di fiducia e generosità è richiesto da parte dei rifugiati che decidono di raccontare la loro storia e che sono coraggiosi abbastanza da condividere i loro pensieri, opinioni ed esperienze con il pubblico. In verità, noi possiamo offrire molto poco se non ascoltare e amplificare queste storie dando loro voce attraverso il teatro. Noi potremo sempre offrire di stare insieme sulla soglia, sul palcoscenico, nel luogo dello scambio di storie, e come Giano, guardare avanti e indietro nello stesso momento. (Traduzione mia) Alison Jeffers, *Refugees, Theatre and Crisis*, cit., p.162.



## 4. IN COMPAGNIA CON I RIFUGIATI: ESPERIENZE SUL CAMPO

### 4.1. Il Teatro Due Mondi

Il Teatro Due Mondi nasce a Faenza nel 1979. Un gruppo di giovani faentini si distacca dal gruppo di teatro che aveva frequentato fino a quel momento per seguire quel movimento che verrà chiamato “terzo teatro”. Il gruppo, che negli anni subisce varie modifiche nell'organico, vede il nucleo fondatore con il regista Alberto Grilli, l'attrice Angela Pezzi e l'attore Renato Valmori. Si aggiungono poi Maria Regosa e, unica “straniera” del gruppo, Tanja Horstmann, che si propone prima come organizzatrice, soprattutto per l'estero, e poi entra in compagnia anche nel ruolo di attrice.

Collabora, da sempre, con il gruppo di attori il drammaturgo Gigi Bertoni. Bertoni coltiva il rapporto con il Teatro Due Mondi fin dagli albori. È diventato parte del gruppo e il suo lavoro di drammaturgo può essere paragonabile al binomio Cixous/ Théâtre du Soleil. Il rapporto infatti si alimenta di suggestioni vicendevoli: uno scrive e l'altro crea, cercando poi di armonizzare il lavoro.

Bertoni, in un testo scritto per i venticinque anni del Teatro Due Mondi, spiega il suo lavoro all'interno della compagnia, si paragona ad un sarto che segue le indicazioni del “cliente” ma che, allo stesso tempo, mette la sua essenza nel lavoro e mette a disposizione il suo sapere per rendere ancora più efficaci le suggestioni dell'altro.

Scrivere per una compagnia (un gruppo) significa essenzialmente partecipare al progetto del gruppo. E' banale forse, ma uno spettacolo nostro è realmente un lavoro di gruppo, non è l'esecuzione fedele dei desideri di un regista (o di un drammaturgo), non è la messinscena di un suo sogno. Il regista coordina il lavoro dei collaboratori, e ciascuno ha degli spazi di proposta e di esecuzione. [...] Quando lavoro so bene che il mio testo originale può essere modificato, qualche volta persino costruito e poi modificato sulle indicazioni dell'autore dello spettacolo, il regista, nel rispetto delle sue esigenze. Ma dentro ci sono le mie parole, i miei pensieri convertiti dalla mia prosa, le mie proposte e le decisioni di conservare o tagliare, la mia anima e il mio mestiere. Come un sarto,

esattamente come un sarto, dovrò poi mettere i testi a misura sul corpo dell'attore che lo deve giocare, interpretare. [...] In questo lavoro, con quella macchina del suono che è l'attore, e in questo confronto sta, fra l'altro, la mia unica possibilità di esistere come autore teatrale. Cerco di scrivere con grande accuratezza, e mi trovo a limare con pazienza un mio testo o ugualmente un testo sottratto ad altri, allo scopo di farlo incontrare con il corpo vivo degli attori, cioè con la loro voce, col loro modi di parlare, di porgere le parole, con le situazioni nelle quali si trovano a lavorare<sup>142</sup>.

La compagnia vanta inoltre una collaborazione, dal 2001 ad oggi, con Antonella Talamonti: vocalista, compositrice, ricercatrice e insegnante.

Il lavoro del Teatro Due Mondi si può suddividere in tre macro gruppi: teatro di strada, teatro ragazzi e teatro di parola. Nel 2010 l'ambito del teatro di strada si allarga anche alle *azioni di strada*, particolari manifestazioni teatrali in cui i protagonisti sono i non-attori. I due grandi progetti che si sviluppano sono le Brigate Omsa, dal 2010, e la Carovana Meticcina, dal 2011.

#### 4.1.1 Fondamenti poetici

Con i progetti sociali delle Brigate Omsa e della Carovana Meticcina, il Teatro Due Mondi introduce una nuova idea poetica nel proprio lavoro. Propone, in strada, un evento teatrale a metà tra lo spettacolo e la manifestazione. È il regista Alberto Grilli che, in più occasioni, paragona il loro lavoro ad una manifestazione, ovviamente una manifestazione organizzata precisamente con canoni teatrali.

Un teatro in strada a cui partecipano prevalentemente non-attori. “Volontari della cultura” italiani e stranieri, persone che hanno interesse per il teatro ma soprattutto per l'essere lì e fare qualcosa. Sostenere una causa proprio come si partecipa a una manifestazione<sup>143</sup>.

---

<sup>142</sup>Gigi Bertoni, *Riscritti per la carta, venticinque anni di lavoro nel Teatro due Mondi*. Materiale reperibile anche online al sito della compagnia: [www.teatroduemondi.it](http://www.teatroduemondi.it).

<sup>143</sup>Maria Teresa Indelicati, *Due Mondi porta sul palco i rifugiati ospitati dal Cefal*, “il Corriere”, 19 settembre 2011.

L'esperienza con i non-attori inizia con le Brigate Omsa, formatesi dopo che molte delle operaie, che lavoravano nella fabbrica di Faenza, furono licenziate per portare la fabbrica in luoghi dove la manodopera risultava molto meno costosa.

La protesta delle operaie ha trovato il supporto del Teatro Due Mondi e così si è dato vita alle azioni teatrali. Inizialmente il gruppo ha lavorato con il Théâtre de l'Unité che da anni persegue un'idea poetica e drammaturgica di questo tipo. Appreso e arricchito il metodo, la compagnia, e Grilli *in primis*, hanno continuato questa avventura estendendo il lavoro anche ai rifugiati di Lugo e di Faenza.

Il tipo di spettacolo che si va a proporre è molto particolare; due sono gli aspetti fondamentali di cui bisogna tener conto: il luogo deputato e la presenza in scena di non-attori.

Il luogo deputato è il “fuori dal teatro”. Si fa spettacolo nella piazza, nella strada, nel cuore della città. Parlando di tutti i suoi spettacoli Grilli dice che, anche negli spettacoli canonici, gli attori o sono già in strada o scendono dal palco e vanno in mezzo al pubblico. Il Teatro Due Mondi cerca in ogni modo di rompere la frattura che si crea tra scena e vita. In *Cuore* gli attori richiedono la partecipazione attiva del pubblico-bambino, in *Lavoravo all'OMSA*, l'ex operaia, e ora attrice, si distacca dal gruppo di attori e parla direttamente al pubblico. Negli spettacoli in strada il pubblico si trova a fare i conti con una “brigata” che cammina, si sdraia, compie gesti, ed è costretto a prendere una posizione, ad interagire: restando, sdraiandosi o andandosene. Sempre Grilli in un'intervista dice: “ [il teatro] per me è soprattutto un momento di incontro, di relazione tra uomo e uomo. A differenza di altre arti come il cinema o la musica, il teatro ha la particolarità che senza la relazione diretta non esiste”<sup>144</sup>.

Il Teatro che i Due Mondi propone è un evento teatrale che va fuori dal teatro, dal luogo deputato, un teatro che vuole mettere la propria faccia e i propri corpi in gioco, creando un momento in cui la piazza può ri-trovare il senso perduto e collettivo di cuore della *polis*. In questa dimensione il passante, che spesso è inconsapevole, si fa automaticamente pubblico di un teatro che, senza troppo rumore, e con azioni dure che non perdono però di tenerezza, chiede di essere ascoltato, guardato e soprattutto partecipato<sup>145</sup>. Il destino di ciò

---

144Alberto Grilli in Annalisa Righi, *Incontro col “Teatro due Mondi”, “Cenerentola”* p.9.

145Marta Fallani, *Con la voglia di raccontarsi: i rifugiati sbarcati a Lampedusa nelle piazze tra la gente*, “Migrantes online”, [www.migrantesonline.it](http://www.migrantesonline.it), 7 maggio 2012.

che si vuole trasmettere è profondamente segnato dall'ascolto e dagli effetti che la comunicazione teatrale ha sul pubblico presente e "partecipante".

Per quanto riguarda invece la presenza dei non-attori è fondamentale tenere conto delle loro potenzialità espressive e allo stesso tempo limitare le situazioni che potrebbero creare un esito spettacolare dilettantesco. Il regista non tace affatto il limite dei non-attori: loro fanno proposte teatralmente molto deboli. Parlando di ex operaie, di rifugiati, di bambini sottolinea come basti sbagliare una modalità di messa in scena per far cadere l'intera impalcatura. Spesso nel lavoro, soprattutto con i bambini, non si utilizza la parola perché questa porta alla finzione, a rappresentare: "se usano la parola sono finti". La chiave di volta sta nel trovare una dimensione che li renda "non quotidiani" e allo stesso tempo attori non improvvisati. Soprattutto le persone che versano in una situazione di emergenza (lavorativa, politica) hanno un mondo dentro da fare scoprire, sono materiale a tutti gli effetti. Sono individui preoccupati, spaventati, ma dentro di loro albergano anche entusiasmo e coraggio. È con l'entusiasmo, il coraggio che possono cercare dentro di sé e dare a chi li vede, li ascolta, significati altri, possono diventare veicolo per far transitare nuove emozioni, idee ed esperienze. Questa definizione potrebbe indurre a molti fraintendimenti nel lavoro del Teatro Due Mondi. Grilli parla sì di materiale da sfruttare, ma ovviamente nel pieno rispetto della persona: sono le proposte che i non-attori fanno ad essere rielaborate, non la loro situazione vista da uno sguardo esterno.

Per comprendere meglio l'ottica drammaturgica che sta alla base di questi "spettacoli in strada" mi ha aiutato una lunghissima conversazione con Grilli che, con pazienza, cercava di spiegarmi le tecniche e i punti su cui lavorare, i nodi in cui la loro tecnica narrativa e drammaturgica si inoltra, lavora e prende forza.

Bisogna tener conto che in questa esperienza si parlerà innanzitutto di uno "spettacolo in movimento" in cui a muoversi saranno entrambe le parti: attore e spettatore. Il fatto che a muoversi sia anche lo spettatore mette in gioco molte variabili. Data questa caratteristica bisognerà assumere una particolare costruzione delle scene, degli spazi e dei movimenti. Questi elementi devono tenere in considerazione i diversi punti di vista fisici dello spettatore come la distanza o vicinanza. "Farsi seguire è l'obiettivo, meravigliare e sedurre la strategia.

Camminiamo assieme, attori e spettatori, in un continuo rimescolarsi di ruolo, cercando di fonderci in un'unica folla che attraversa la città”<sup>146</sup>.

In questo contesto il ruolo che assume lo spazio è fondamentale. Chi recita deve assumersi il compito di disegnare delle linee invisibili, di dialogare con il luogo, non convenzionale, in cui si trova e di far giocare a suo favore elementi che già si trovano in loco. Dare un segno forte di quale sia il palcoscenico, ovviamente immaginario, far capire all'osservatore dove in quel momento si trovi la soglia da varcare per entrare nella situazione teatrale è fondamentale. E' come costruire, ad ogni uscita, un edificio invisibile con cui giocare, che si può fare e disfare in mille modi diversi, ma comunque sempre chiari e definiti.

La costruzione del luogo teatrale invisibile è fondamentale per questo genere di rappresentazioni, ma lo è ancor di più la capacità magnetica di attirare gli osservatori. Poiché nel teatro in strada lo spettatore è spesso uno spettatore casuale e non paga il biglietto, deve essere continuamente attirato e attratto da quello che sta succedendo. In questo caso credo che attore e pubblico giochino a sedursi. L'attore deve, per tenere il pubblico attento, non perdere mai di vista lo spettatore, farlo sentire partecipe e importante. Se questo riesce, lo sguardo meravigliato dello spettatore si riflette sull'attore che moltiplica la sua energia perché vuole mantenere l'incontro che si sta creando. L'altro diventa uno specchio dell'Io , illuminante o conturbante, ma comunque produce un effetto, apre uno spazio mentale e la possibilità reciproca di amalgamarsi l'un l'altro.

L'obiettivo, dice Grilli, è “trovare compagni di viaggio che liberamente scelgono di essere vicini con sguardi di meraviglia”.

#### **4.1.2 Teatro e rifugiati: “due mondi” d'incontro**

L'esperienza teatrale della compagnia con i rifugiati nasce nel 2011. Due fattori convergono e fanno sì che il Teatro Due Mondi si avvicini a queste persone: il fattore sociale e socializzante e quello della poetica. Nel 2011, a seguito dell'emergenza nord-Africa, vengono trasferiti da Lampedusa alla Romagna gruppi di richiedenti asilo politico che però

---

<sup>146</sup>Spiegazione di un progetto pedagogico svolto a Kankaanpää, Finlandia, 20-22 aprile 2007 dal Teatro due Mondi. Per ulteriori informazioni si rimanda al sito della Compagnia.

rimangono nell'ombra. Una parente e amica della compagnia, Rita Pezzi, lavora al CEFAL, un centro di formazione professionale di Lugo. Qui sono stati ospitati una quindicina di ragazzi dai 18 ai 35 anni provenienti dalla Libia ma originari di altri paesi africani. I ragazzi sono costretti a stare “rinchiusi” nel centro, separati dalla vita sociale della cittadina. La Pezzi chiede al Teatro Due Mondi di fare uno spettacolo per questi ospiti in modo da dare un po' di risonanza alla loro presenza. Il Teatro Due Mondi è appena uscito, si fa per dire, dall'esperienza delle Brigate Omsa, ha sondato quali sono le possibilità teatrali di persone che hanno urgenza di dire, di parlare della loro situazione. L'attrice Tanja Horstmann dice: “la richiesta è arrivata in un momento in cui noi avevamo già dentro la disponibilità ad agire”<sup>147</sup>.

Inizia così il *Progetto rifugiati*. A luglio 2011 gli attori e il regista della compagnia, dapprima soli, poi supportati dai volontari della Casa del Teatro ( ex operaie Omsa, ragazzi che hanno in qualche modo avuto a che fare con il loro teatro) si presentano loro come ospiti a “casa” dei rifugiati. Angela Pezzi commenta così l'idea di spostarsi a Lugo per gli incontri:

Abbiamo deciso di fare così perché in quel caso potevamo diventare noi ospiti a casa loro, loro erano persone scappate dal loro paese, partite dalla Libia, sbarcate a Lampedusa e portate a Lugo senza spiegazioni e senza certezze, non era il caso di spostarli nuovamente per portarli in un nuovo luogo per loro estraneo<sup>148</sup>.

L'intenzione iniziale era quella di portare uno spettacolo al CEFAL, ma presto il progetto si ingrandì. La compagnia pensava che uno spettacolo non potesse essere qualcosa di necessario ai richiedenti asilo, al massimo avrebbe potuto offrire due ore di svago per poi concludersi senza lasciare traccia significativa, e tanto meno pensava che potesse avere una qualche utilità nella vita quotidiana di queste persone. Si propose allora un progetto di volontariato in cui la compagnia sarebbe andata una volta alla settimana nella sede del CEFAL a proporre un laboratorio teatrale che fosse anche un momento di condivisione.

---

147Tanja Horstmann, intervista riportata in questo stesso capitolo.

148Angela Pezzi, intervista riportata in questo stesso capitolo.

Il Teatro Due Mondi non si era mai confrontato con la realtà dei rifugiati politici. I primi incontri sono stati soprattutto di conoscenza reciproca, di studio e ricerca di un terreno comune in cui ognuno poteva mettere in campo le proprie qualità.

Il regista e gli attori riscontrano molte difficoltà iniziali dovute a fattori molteplici. Primo ostacolo da superare è sicuramente la lingua. Si cerca, soprattutto all'inizio, di comunicare in inglese e in francese, anche se i richiedenti utilizzano modalità linguistiche spesso estranee alla lingua scolastica. Il problema linguistico viene però superato con relativa facilità; la conoscenza dell'italiano si fa strada e l'utilizzo di forme alternative di linguaggio rendono i contatti tra i due mondi sempre più proficui. Altro problema è la conoscenza, noi tendiamo a classificare i richiedenti come un grande gruppo: il gruppo di Lugo è arrivato dalla Libia a Lampedusa e poi è stato trasferito. Quello che noi chiamiamo "gruppo" è in realtà un insieme eterogeneo di persone, in modo particolare qui ci sono 13 nigeriani e 6 ghanesi. Hanno tutti esigenze diverse, coabitano all'interno almeno due differenti religioni, e diverse sono le motivazioni che li hanno portati a fuggire. Non sono un gruppo, sono individualità costrette a formare un gruppo. I primi esercizi proposti sono quindi mirati alla creazione di una comunità, alla creazione di una sfera, la sfera teatrale, entro cui si eludono le differenze e gli asti personali per lavorare tutti insieme intorno a un progetto. Quando si è riusciti a formare una sorta di gruppo è venuta fuori l'idea di portare in scena uno spettacolo.

Ovviamente l'idea di teatro e di spettacolo che molti di loro avevano era totalmente diversa dall'idea della compagnia. Il *drama* con battute, personaggi e copioni era il loro referente mentre gli esercizi astratti che la compagnia proponeva sembravano all'inizio qualcosa di assurdo, una perdita di tempo. Mettendo in gioco il fatto di stare insieme, si è pian piano arrivati ad una fiducia maggiore, a una disponibilità e a una partecipazione attiva riguardo alle proposte. La Horstmann spiega:

[...] quello che noi proponevamo (camminate a ritmo, azioni in coro...) per loro non aveva senso, però pian piano lo hanno capito e comunque anche all'inizio lo hanno accettato. Il nostro era un gioco, un'occasione per incontrarsi, stare insieme e alla fine del laboratorio anche mangiare e bere qualcosa in compagnia era un'occasione per conoscere gente<sup>149</sup>.

---

149Tanja Horstmann, intervista integrale riportata nel medesimo capitolo.

A settembre va in scena lo spettacolo, nella sua prima edizione, *Dalle onde del mondo*. Il cortile del CEFAL di Lugo si trasforma in un palcoscenico. L'obiettivo era quello di ribaltare la situazione: si mette in scena uno spettacolo fisso, tradizionale, ma composto dagli esercizi che la compagnia utilizza abitualmente per le azioni in strada. Gli stranieri sono “a casa loro” e il pubblico di Lugo si sposta per andare a vedere una realtà che respira nella sua cittadina ma di cui non era assolutamente a conoscenza. È il pubblico a diventare straniero nella propria casa.

Una scala antincendio, un grande cortile a Villa San Martino di Lugo, volti neri, volti bianchi su una scena: che non è una scena ma è il deserto, il mare, il lungo viaggio dalla Nigeria, dal Ghana all'Italia, dall'Italia all'Argentina<sup>150</sup>.

#### **4.1.3 Due progetti: “Senza Confini” e la “Carovana Meticcia”**

Dopo l'esperienza laboratoriale e lo spettacolo con i richiedenti di Lugo, la compagnia pensa di ingrandire il progetto. Nell'ottobre 2011 il progetto *Senza Confini* viene accettato nell'organigramma della Casa del Teatro di Faenza. La compagnia propone così un laboratorio uguale a quello di Lugo ma più ampio, la sede sarà il Teatro Due Mondi e i partecipanti principali saranno il gruppo di Lugo con l'aggiunta di altri richiedenti asilo dislocati nella periferia faentina e nel centro città. Orbitano attorno al progetto circa 45 giovani rifugiati che, a più riprese, e non in modo del tutto continuativo, giocano seriamente a farsi conoscere grazie al teatro.

“Attori non professionisti che hanno scoperto con il teatro un modo per raccontarsi e rompere il silenzio, la solitudine e i pregiudizi razziali in cui a volte si sentono oscurati”<sup>151</sup>.

Seguendo la poetica della compagnia, il folto gruppo di richiedenti asilo, stranieri e italiani lavora spalla a spalla e porta il proprio lavoro fuori dalla Casa del Teatro.

La *Carovana Meticcia* fa il suo debutto nella piazza. La Carovana Meticcia non è altro che il corrispettivo della brigata teatrale con l'Omsa. La *carovana* è un modo di chiamare

---

<sup>150</sup>Maria Teresa Indelicati, Due Mondi porta sul palco i rifugiati ospitati dal CEFAL, “Il corriere”, cit.

<sup>151</sup>Alberto Grilli, intervista fatta a Notturmo Italiano in Radio Rai International.



l'assetto che il gruppo forma per spostarsi. Il gruppo parte dalla Casa del Teatro e si fa conoscere nella piazza di Faenza. È giorno di mercato quando una carovana multietnica attraversa il centro con una camminata cadenzata, in fila per uno, con lunghi cappotti addosso e un cartellino con il proprio nome. La camminata extra-quotidiana irrompe nella realtà quotidiana della cittadina, un'azione non violenta ma silenziosa e incisiva. Come sempre accade c'è chi si ferma impietrito, chi “scappa”, chi continua a fare compere alla bancarella dei maglioni e poi c'è chi vive l'esperienza da dentro.

In ogni caso, qualunque sia la reazione, tutto ciò lascia un segno in chi è presente, perché, come esplicita Marco Aime: “[lo] Straniero è colui che sconvolge i modelli di comportamento stabiliti, che compromette la serenità diffondendo l'ansia che oscura e confonde le linee di demarcazione che devono invece rimanere ben visibili”<sup>152</sup>. Il Teatro Due Mondi partecipa al progetto “Lo straniero: invasore, ospite o cittadino?” patrocinato da Comune di Faenza, Provincia di Ravenna e Regione Emilia-Romagna con lo scopo di presentare i migranti ai faentini e viceversa.

Il Teatro Due Mondi partecipa a questa iniziativa con svariate proposte. La Carovana Meticcia propone incursioni nella città, si allestisce un punto di racconto in cui i migranti che vogliono possono raccontare la propria storia e gli attori del Teatro Due Mondi fungono da intermediari, spesso anche linguistici, del dialogo. Il Teatro Due Mondi propone anche un workshop organizzato da La Casa del Teatro dal titolo *Frontieres*.

Per quattro giorni Shaghayegh Behshti, attrice del Théâtre du Soleil, terrà un laboratorio e un incontro aperto a tutti. Nel laboratorio, Shasha (abbreviazione che usano gli attori del Teatro Due Mondi per parlarmi dell'attrice), propone uno o due temi di improvvisazione e da lì partirà un lavoro collettivo in piccoli gruppi. Attraverso la presentazione delle improvvisazioni si studierà ciò che è più o meno funzionale alla riuscita e si adotterà la musica come strumento di lavoro,

[...] perché la musica, sia quella amplificata sia quella interna<sup>153</sup>, permette non solo di aumentare le visioni ma costringe la persona che l'ascolta ad *agire in musica* [corsivo della scrivente] ossia a ritrovarsi già nella trasposizione e quindi nella poesia<sup>154</sup>.

---

152Marco Aime, *Eccessi di culture*, Einaudi, Torino, 2004, p.74.

153Termine usato nel lessico del Théâtre du Soleil.

154Shaghayegh Behshti, note introduttive al laboratorio *Frontieres*.

Durante il laboratorio ci sarà la possibilità di confrontarsi con alcune tematiche peculiari del Théâtre du Soleil che vengono riprese anche nei laboratori del Teatro Due Mondi, in particolar modo l'ascolto dell'altro e di se stessi.

A marzo 2012, come detto, la Carovana Meticcia propone azioni di strada a Faenza. Nell'economia del progetto, appare interessante una cronaca sul campo del giornalista Roberto Pozzi, che partecipa al laboratorio prendendo parte ad alcune azioni che poi verranno portate in piazza. Nella piazza centrale di Faenza, dopo essere arrivati con la “camminata silenziosa e ciondolante”, i componenti della carovana, uno ad uno, costruiscono, con i propri indumenti, il mondo. Pozzi riporta così le prime prove di questa azione:

Stavolta il regista ci chiede di comporre una grande carta geografica fatta coi nostri maglioni con Africa, Europa e Asia. Ognuno ha una propria idea della geografia e del proprio Paese da onorare. Dopo qualche tentativo tutto prende senso, data una forma all’Africa ci si orizzonta meglio. La mia berretta di lana diventa Lampedusa, passaggio obbligato. Il clima è disteso, si ridacchia. Poi il regista chiede come collegare gli Stati e un paio di scarpe diventano barche che attraversano il mare. Una scarpa arriva in Italia, un'altra si ribalta, silenzio, tensione: magia del teatro<sup>155</sup>.

#### **4.1.4 Lo spettacolo: “Dalle onde del mondo”**

Dalla commistione tra lo spettacolo *Dalle onde del mondo*, fatto a Lugo, e le azioni teatrali della *Carovana Meticcia*, si rielabora lo spettacolo di Lugo portandolo in scena dapprima in una prova aperta a Faenza e pochi giorni dopo, 9 giugno 2012, a L'Aquila all'interno della rassegna *Teatro in Mura*.

Sfortunatamente non si hanno riprese integrali dello spettacolo, ma il documentario *Dalle onde del mondo*, prodotto da Sunset soc. Coop. in collaborazione con il Teatro Due Mondi, ne riporta significativi estratti.

---

<sup>155</sup>Roberto Pozzi, *L'onda anomala*, “Gagarin” n.12, 12/2012, pp. 20-21.

Lo spettacolo è il diretto esito del laboratorio. Alberto Grilli propose ai partecipanti di lavorare sui sogni: i sogni possono essere la cifra comune che unisce il gruppo eterogeneo. Non pensare a quello che è stato ma, partendo dal vissuto di ognuno, condividere i sogni, le aspettative per il futuro. Se il vissuto delle persone che collaborano è totalmente diverso, il futuro non lo è. E così vengono fuori i sogni: chi vuole diventare un calciatore, chi sogna di essere felice e trasmettere felicità, chi di proseguire gli studi e chi di cavalcare un asino. Questo esercizio, riportato poi nello spettacolo, assume una logica di dialogo solista-coro. La drammaturgia si esprime spesso nei due gruppi o fuochi contrapposti: una persona esce dal coro e *gioca* il suo sogno, gli altri *giocano a giocare* il sogno di uno, che diventa sogno universale.

Lo spettacolo, attraverso il teatro, dà la possibilità ai rifugiati di unire le proprie storie in un'unica storia che si interseca con quella degli europei, di quelli che recitano con loro e di quelli che lì, vedono. Solitamente lo straniero ci fa paura, il nostro giudizio sull'altro è selezionato sulla base di una astiosa insofferenza verso la differenza. Qui il teatro cerca di lavorare non tanto sulla differenza quanto sull'insofferenza partendo da qualcosa che può essere comune a tutti.

Si parte da due gruppi totalmente contrapposti, semplicemente i neri e i bianchi, gli stranieri e gli autoctoni. I due gruppi si studiano, hanno paura fino a quando la spinta alla vita, rappresentata in questo caso dalle bottiglie d'acqua, fa sì che i due gruppi si incontrino.

Ogni incontro con l'altro ci trasforma, getta la sua ombra su di noi e al contempo ci arricchisce. Quando ci apriamo all'ambiente, agli altri, alle emozioni che suscitano in noi, veniamo irrimediabilmente segnati.

Prende corpo il racconto della fuga, con la paura e la coscienza della morte ma anche il ricordo dell'emigrazione italiana; i gruppi si mischiano, iniziando un cammino che simula l'attraversamento del deserto: fatto di cadute e di aiuto, di disperazione e solidarietà<sup>156</sup>.

Se da un lato, in queste storie, con queste azioni, viene raccontato un pezzo di "inferno", al contempo si cerca di sostenere il presente, un presente in divenire, e di riconoscere chi e

---

<sup>156</sup>Gigi Bertoni, note di commento al documentario *Dalle onde del mondo*.

cosa, in mezzo all'inferno, inferno non è, farlo durare e dargli spazio. La camminata nel deserto è stata una delle azioni più difficili da montare, spiega Grilli. Inizialmente lo stimolo era quello di camminare in cerchio e ogni tanto accasciarsi a terra per essere poi aiutati dagli altri a ricominciare il percorso. Ovviamente il riferimento al deserto e al viaggio, che molti dei richiedenti avevano compiuto, era palestinese, ma il regista non voleva che la rappresentazione diventasse la spettacolarizzazione di quell'evento; le cadute non dovevano essere enfatizzate, ma semplici cadute che poi, portate nel contesto generale, potessero rappresentare le cadute reali del mondo.

Alla camminata seguono momenti molto toccanti di diretta interazione con il pubblico. Una delle scene critiche, vissuta dal pubblico come fortemente incisiva è il racconto, fatto a due voci e in lingue diverse, della realtà del deserto. Si inizia quasi scherzando, sfatando dei miti in maniera giocosa, ma poi il discorso si fa serio e il testimone-attore dice:

Le persone muoiono in quel deserto, ci sono così tante cose che è impossibile immaginarle, ci sono così tante atrocità in quel deserto, quel viaggio è così terribile che nessuno vorrebbe ripeterlo due volte<sup>157</sup>.

Queste testimonianze venivano riportate nella lingua di origine dei testimoni e riprodotte da loro stessi vicino alla traduzione simultanea degli attori. La Horstmann racconta del suo lavoro di traduzione e della forza che quella scena produceva in chi la raccontava:

Lui raccontava la sua storia in inglese e io la traducevo in italiano, lui aveva una rabbia disumana dentro, quando raccontava la sua storia e allo stesso tempo aveva bisogno di dirla, di tirarla fuori, spesso si arrabbiava con me perché io non riuscivo a tradurre precisamente quello che lui voleva dire<sup>158</sup>.

Oltre a questo momento di narrazione, lo spettacolo porta con sé anche momenti di spiegazione: un quadro dello spettacolo vede i non-attori agire nello spazio scenico e un

---

<sup>157</sup>Estratto da scene dello spettacolo *Dalle onde del mondo*.

<sup>158</sup>Tanja Horstmann, intervista riportata in questo stesso capitolo.

uomo al megafono, che funge da elemento straniante, declina tutte le possibilità di una persona che fugge dal proprio paese in cerca di protezione.

Lo spettacolo si chiude con la traversata: prima l'appello, i nomi di tutti chiamati a salire sul barcone che attraversa il Mediterraneo, il viaggio di stanchezza e terrore, fino a trovare una terra nuova. Grida la vedetta: “Ekbè, ekbè” [terra, terra]<sup>159</sup>.

La caratteristica dello spettacolo qui presentato è la capacità di parlare contemporaneamente di un tema molto attuale e forte facendolo dialogare con il resto del mondo e dando ampio respiro alle tematiche affrontate in modo da non ghettonizzare niente e nessuno.

Le azioni, che sono effettivamente semplici e quotidiane, ripetute da un folto gruppo di persone diverse, acquistano un significato che trascende il quotidiano per diventare linguaggio poetico universale. Seppure la poetica e il lavoro registico mi abbiano particolarmente colpito, la mia attenzione è stata catturata da un particolare, forse per certi punti di vista insignificante: praticamente a fine spettacolo, prima che la compagnia si riunisca per cantare una canzone che ormai è diventata un inno del Teatro Due Mondi (*Nostra patria è il mondo intero*<sup>160</sup>), un ragazzo si arrampica su una scala, un lampione o qualsiasi altra cosa proponga il luogo deputato, e facendolo sembrare l'albero di una nave grida “Ekbè”, ovvero terra. Inizialmente pensavo che questa scena mi avesse emozionato e basta ma poi studiando il lavoro di Grilli, entrando nella logica del loro teatro e soprattutto del lavoro con i non-attori, ho capito che questa scena è stata la sintesi di tutti i discorsi fatti con Alberto, Angela e Tanja. Al grido “ekbè” il non-attore ha tirato fuori, forse inconsapevolmente, tutta la sua anima e quindi tutta la potenza espressiva che teneva rinchiusa dentro. Qualsiasi altra parola avesse detto, in qualsiasi lingua, il suo significato sarebbe stato ugualmente universale. L'arrampicata del non-attore, lo sguardo che si perde dietro lo spettatore e il respiro prima di far capire e capire che probabilmente avevano raggiunto un approdo, vedevano il sogno più vicino, è stato per me esplicativo di tutto il lavoro.

---

<sup>159</sup>Gigi Bertoni, note di commento al documentario *Dalle onde del mondo*.

<sup>160</sup>Canzone scritta da Pietro Gori, avvocato, propagandista e poeta anarchico (1861-1911).

Nonostante il “metodo Due Mondi” tenda a non parlare apertamente della vita dei suoi non-attori e richiedenti asilo, molti di loro sentivano l'esigenza di raccontare e raccontarsi. Ancora una volta citando Aime potremmo trovare ben esplicitata la funzione del racconto che genera conoscenza:

L'immigrato diventa persona quando lo si conosce, gli si parla, si entra in relazione con lui... quello straniero esce dall'anonimato, se ne conoscono il nome, i problemi, un po' di storia, prima era solo uno sconosciuto tassello di quel mosaico informe e indifferenziato che ci viene presentato come gli immigrati, stranieri, clandestini<sup>161</sup>.

Nel documentario *Dalle onde del Mondo*, inframezzate dalle scene dello spettacolo, ci sono le interviste ai richiedenti asilo: chi parla della sua vita passata, chi delle aspettative per il futuro, chi del suo presente sempre incerto e chi del teatro. Rimando dunque al filmato, cosciente del fatto che sarebbe un lavoro enormemente impegnativo e al quale bisognerebbe dedicare un metodo specifico per inserirlo in questa tesi. Mi limito a fornire alcuni dati puramente tecnici che si riferiscono a fine marzo 2013 per dare un'idea della “storia di uomini che emergono dalle onde del mare come sospinti da chi non ce l'ha fatta”<sup>162</sup>. Dei circa 45 “profughi”, che hanno partecipato al progetto *Senza confini*, 7 hanno ottenuto asilo politico, 11 la protezione umanitaria per tre anni, la maggior parte il permesso di soggiorno per un anno, almeno 4 di loro hanno ottenuto una risposta negativa e sono finiti così in clandestinità. Altri, dopo più di un anno e mezzo dal loro arrivo, non hanno ancora ricevuto risposta alla loro domanda di asilo.

#### **4.1.5 Diario di bordo**

Ogni giovedì, presso la Casa del Teatro di Faenza, si svolge il laboratorio *Senza Confini*, *laboratorio di teatro partecipato*. Mi è stata data la possibilità di frequentare il laboratorio in veste di uditrice e anche di partecipante per un periodo di circa due mesi (novembre-

---

<sup>161</sup>Marc Aime, *Eccessi di culture*, cit., p.76.

<sup>162</sup>Gigi Bertoni, note di commento al documentario *Dalle onde del mondo*.

dicembre). La partecipazione mi è stata utile per capire, anche da dentro, i meccanismi che la compagnia e Grilli mi spiegavano poche ore prima degli incontri.

Come per un'uscita delle brigate, il lavoro ha uno schema fisso che poi viene declinato in maniere diverse a seconda del numero dei partecipanti e delle loro peculiarità.

Appena varcata la soglia trovo una sorta di *foyer* dove gente di tutte le età e tutte le nazionalità attende che inizi la lezione. C'è chi approfitta dell'attesa per bere qualcosa (acqua, bibite e tè caldo sono a disposizione di tutti), chi riprende discussioni e racconti iniziati il giovedì prima, chi prova a comunicare con i richiedenti asilo appena arrivati in una lingua che mescola tutti i linguaggi possibili: dall'inglese al mimo. Penso, nelle mie fantasie, a quello che ho letto su Ariane Mnouchkine che accoglie alla Cartoucherie il pubblico, dando così inizio già nell'*hic et nunc* all'esperienza teatrale: l'effetto è più o meno quello che sto vivendo io in quel momento, e d'improvviso mi sento toccare la spalla. Friday si presenta e amichevolmente mi dice: “sei nuova? Scrivi il tuo nome e mettilo il cartellino!”. Alberto mi spiega che il cartellino è il loro “marchio di riconoscimento”, tutti scrivono il loro nome. Lo faccio anche io, armata di pennarello e foglietto con spilla scrivo il mio nome e lo posiziono sul maglione, in modo che sia visibile a tutti. Il cartellino con il nome ha un duplice significato: il gruppo è aperto e quindi ad ogni lezione i partecipanti cambiano almeno in parte; avere il cartellino è un modo per iniziare a conoscere qualcosa dell'altro nella maniera più immediata possibile. Oltre a questo fatto pratico c'è un significato meno immediato ma che sicuramente gioca un ruolo fondamentale nel laboratorio: il cartellino sta a simboleggiare che c'è un nome, una persona, i tanti nomi messi insieme formano un gruppo e non una massa indistinta.

Lasciamo il *foyer* per entrare nella sala prove, siamo entrati nel *secondo mondo* del Teatro Due Mondi. Ci si schiera in cerchio e solo allora mi accorgo che siamo veramente in tanti e veramente diversi uno dall'altro.

I primi 15-20 minuti sono dedicati al riscaldamento, utile per segnare la distinzione tra momento laboratoriale e vita quotidiana; serve a mettersi nella condizione di ascolto reciproco e concentrazione indispensabile per giocare seriamente.

Grilli mi svela, poi, che quel riscaldamento serve anche a lui per studiare il gruppo, capire la qualità della partecipazione e le dinamiche su cui lavorare, solo in quel momento pensa veramente agli esercizi che andrà a proporre da lì a pochi minuti.

La fase di training è condotta spesso da Tanja Horstmann che dà una linea abbastanza impegnativa al riscaldamento. Prima lo stretching, poi la ricerca dell'equilibrio e della concentrazione per poi passare ad esercizi di coppia per aumentare l'ascolto e la collaborazione. Gli altri membri della compagnia partecipano al riscaldamento e allo stesso tempo aiutano gli altri partecipanti a capire e a eseguire.

Iniziano gli esercizi guidati dal regista. La prima volta che partecipo è anche la prima volta per un gruppo di 6 pakistani arrivati da poco a Faenza: Grilli parla in italiano, la Horstmann traduce in inglese a uno dei ragazzi che a sua volta spiega ai connazionali cosa fare. Se tutto questo dall'esterno sembra farraginoso e confusionario non è così vissuto dall'interno. Tutto ciò che accade rappresenta una condizione necessaria e costitutiva del gruppo.

A differenza di quello che era accaduto negli anni scorsi, il gruppo, seppur non omogeneo, non conosce contrapposizioni al suo interno: non ci sono, ad esempio, molti richiedenti provenienti dall'Africa, ciò rende meno immediata la costruzione di gruppi distinguibili a colpo d'occhio, genericamente bianchi e neri. In base a questo, gli esercizi proposti utilizzano sempre la contrapposizione come motore di scambio, ma è una contrapposizione giocata molto di più su un piano spaziale.

### **Lo specchio.**

L'esercizio dello specchio è uno dei più conosciuti in ambito teatrale e nel teatro sociale, gioca sulla capacità di ascolto e di relazione. Una persona è la guida e l'altro l'esecutore. La responsabilità e il corretto svolgimento dell'esercizio é di entrambe le persone in egual misura. Il conduttore dovrà avere l'accortezza di calibrare i gesti in modo che il compagno possa capirli e riprodurli esattamente, mentre l'esecutore dovrà mettersi totalmente in ascolto allargando il suo campo visivo. Grilli propone poi diverse varianti, tra cui uno specchio che racconti, solo tramite i gesti, cosa si vedeva dalla finestra della propria camera d'infanzia. In questa prima variante vengono fuori movimenti molto più concreti che giocano su un piano personale e, se visto dall'esterno, può essere trasportato su un piano universale ed essere connotato di significati più disparati.

La seconda variante propone di mettersi in due gruppi, due persone stanno al centro e fanno entrambe da conduttore, rivolti uno verso l'altro. Il gruppo A dovrà far riferimento al conduttore (B) che si trova di fronte e viceversa per il gruppo B. Questo esercizio rende benissimo l'idea di spazio e di azioni di gruppo. L'effetto che produce nella sala prove è



molto forte e si intuisce subito che ha l'incisività giusta per attirare un possibile pubblico di piazza. Non a caso un esercizio simile è stato riportato nelle azioni di piazza della Carovana Meticcia.

Qualche giovedì dopo noto un cambiamento di rotta: Grilli ha qualcosa in mente, tanto che fanno la loro comparsa due oggetti: una lunga guida rossa e dei mattoni.

### **La guida rossa.**

Si inizia ad addentrarsi nella costruzione di azioni di strada; il metodo è lineare: si parte da compiti molto semplici, ad un segnale convenzionato, liberamente ognuno si posiziona sulla guida. C'è un "conduttore" al quale tutti fanno riferimento. Da una dimensione di singolarità si passa alla coppia e poi al gruppo. Ciò che fa muovere tutta la drammaturgia è la costante contrapposizione di forze. Tramite questo esempio capisco qual è la logica della Brigata "organizzata" ma allo stesso tempo "libera". Ci sono degli appuntamenti comuni, che ognuno deve riconoscere e rispettare in funzione dell'altro e dell'intero gruppo, ma non fa differenza se uno si mette sulla destra o sulla sinistra, se una persona ha tempi diversi di reazione: il comando è uguale per tutti ma siccome le persone non sono tutte uguali, ognuno lo eseguirà nella maniera a lui più consona.

### **I mattoni.**

L'altro nuovo oggetto sono i mattoni. Nell'intervista che segue il regista mi spiegherà che l'idea dei mattoni è maturata dall'*input* di un partecipante che, commentando un esercizio fatto qualche tempo prima, aveva notato che i fogliettini in formato busta americana sparsi a terra per raccontare il viaggio di ogni partecipante sembravano mattoni. Da lì è nata l'idea registica di lavorare con questo oggetto semplice e quotidiano che però materialmente e metaforicamente può avere diversi significati. Il primo esercizio proposto chiede di proporre qualcosa di proprio.

Il muro. Una fila di mattoni è posta al centro della stanza, i partecipanti sono divisi dalla fila di mattoni e il compito è alzarsi e fare qualcosa con questo muro, un'azione ispirata dalla nostra idea di muro<sup>163</sup>.

In questo esercizio viene alla luce quello che è il problema e il rischio che si corre facendo spettacoli con non-attori. Le persone che si alzano inevitabilmente si esibiscono, fanno "la scenetta". Gli attori della compagnia che si alzano portano a termine egregiamente il loro

---

<sup>163</sup>Di questo esercizio si parlerà direttamente in una delle domande dell'intervista ad Alberto Grilli.

lavoro, propongono la loro idea del muro tramite un'improvvisazione che ha un chiaro inizio, uno svolgimento e una fine. La loro energia è ben calibrata e la recitazione asciutta, presentano , a mio avviso, un esercizio di improvvisazione perfettamente riuscito.

Quando ad alzarsi sono le persone che non sono, ma fanno gli attori, i cosiddetti attori amatoriali, la qualità delle proposte diventa, teatralmente parlando, debole. La proposta, che spesso a livello emotivo mette in gioco un mondo interno enorme, non soddisfa però sul piano della messa in scena. La fatica, la disperazione, il corpo e la voce appaiono finti e ci fanno immediatamente uscire dal patto teatrale, secondo il quale siamo tenuti a credere a una realtà che non è tangibile sulla scena.

Sezionando però alcuni gesti tra le proposte fatte e prendendo un movimento del corpo, molto probabilmente involontario, che un non-attore fa e riportandolo, avulso dal contesto, a tutto il gruppo, questo gesto assume immediatamente una forza teatrale enorme.

Credo sia un concetto molto complesso da capire, se non visto sulla scena, ma a me è stato molto più chiaro con l'esercizio proposto successivamente.

*Se il mattone fosse.* Ogni partecipante ha un mattone, viene proposta una sequenza che le Brigate Omsa utilizzano in alcune delle loro uscite con l'aggiunta del mattone come elemento di vero utilizzo. Con tempi scanditi, come fosse una partitura musicale, tutto il gruppo insieme farà delle azioni: prendi il mattone, gira a sinistra e a destra, macchina, lancio a destra, mattone su a destra, mattone su a sinistra, davanti alla faccia, giù. E la sequenza si ripete. I gesti sono identici, ma ognuno dà ad ogni movimento un suo significato: il mattone diventa il volante di una macchina, lo scafo della barca, il joystick del video game. Visto da fuori il pubblico dà a questi gesti un ulteriore significato che da una parte afferisce al contesto in cui l'azione viene fatta, ma allo stesso tempo attinge al vissuto personale di ognuno.

A termine del laboratorio, un partecipante prenderà il posto del regista e sarà a sua volta regista di una fotografia del laboratorio. Ogni giovedì un partecipante inventerà la sua foto “Senza Confini”, sarà colui che decide quale immagine far vedere, a chi sta fuori, della “costruzione di zona neutrale [che si costruisce all'interno del laboratorio] dove non dobbiamo portare solo le cose che conosciamo, approviamo e affermiamo, ma dove possiamo metterci a disposizione dell'incontro con gli altri”<sup>164</sup>.

---

<sup>164</sup>Alberto Grilli, intervista in questo stesso capitolo.

Nell'incontro con l'altro si impara a sentire e anche a pensare. La capacità di sentire è una peculiare conquista che necessita di essere apprezzata, alimentata e protetta. I laboratori così strutturati sono, a mio avviso, un'occasione preziosa per sentire, aiutare a sentire e pensare in modo diverso.

#### **4.1.6 Le interviste**

Le mie interviste al Teatro Due Mondi si sono svolte dopo circa quattro incontri a cui avevo partecipato con il gruppo del laboratorio Senza Confini. Queste interviste non riassumono in toto ciò che mi hanno detto i membri della compagnia in quanto, data la loro disponibilità, è stato per me possibile approfondire lo studio con loro in svariati momenti delle giornate passate insieme. Il prodotto delle interviste è comunque una buona sintesi di ciò che mi è stato insegnato. Nelle interviste riportate non figurano richiedenti asilo o rifugiati. Questa scelta è dovuta a due fattori. Quando sono stata ospitata nel gruppo del laboratorio erano appena entrati nuovi richiedenti asilo e, difficoltà linguistiche a parte, non mi è sembrato il caso di intervistare queste persone. Avrei corso il rischio di condurre un'intervista incentrata più sui motivi della loro migrazione, sul loro vissuto e molto meno sul rapporto che si è instaurato (si instaurerà) tra loro e il teatro di Faenza. Altri ragazzi che hanno fatto parte del progetto e che orbitano tutt'ora intorno al Teatro Due Mondi hanno una frequenza sporadica e alcuni di questi avevano già riportato la loro esperienza all'interno del documentario prodotto dalla compagnia. Ho preferito concentrarmi sull'idea poetica e quindi su interviste fatte al "settore tecnico". Dall'intervista con il regista Alberto Grilli è nata un'interessante discussione sul non-attore, che mi ha dato la possibilità di avvicinarmi a questa figura da un altro punto di vista. Gli "studi accademici sul non-attore" si sono scontrati e incontrati con un'analisi da artista di questa figura, uno studio in situazione. Nell'intervista con Angela Pezzi, attrice storica della compagnia, è emersa invece la saggezza di un'attrice che, arrivata ad un punto fondamentale della sua carriera, ridiscute il suo fare teatro, il senso del suo agire. L'ultima intervista è stata quella con Tanja Horstmann, anche lei attrice della compagnia e anello di congiunzione nei rapporti con l'estero. Questa intervista mi è stata particolarmente cara in quanto ho sentito nelle parole dell'attrice un'umiltà difficile da

trovare in questo ambito, la consapevolezza che l'attore è colui che è sempre e costantemente in ascolto, che impara dal mondo che lo circonda e che interagisce con esso. Ho trovato in Tanja la passione e la freschezza, unite ad una seria partecipazione, che riportano il teatro ai suoi valori fondamentali. Penso che a questo punto sia imprescindibile riportare per intero le parole di queste persone, le storie e le riflessioni che hanno gentilmente condiviso anche con me e con il mio progetto di tesi.

## **Alberto Grilli**

*La vostra teatrografia si può dividere in tre settori: azioni di strada, spettacoli teatrali, laboratori con non-attori. Quali sono le principali differenze nelle modalità di lavoro?*

Quando lavoro con la compagnia, gli attori sono fondamentalmente i creatori dei materiali di lavoro e io metto insieme le loro proposte. Quando lavoro con i non-attori, parto da degli spunti delle persone, ma loro hanno così poca esperienza teatrale che le proposte che fanno, teatralmente parlando, sono molto deboli. Quando lavoro con loro faccio più il regista tradizionale: metto in campo il mio immaginario, parto dalle persone che ci sono ma propongo materiali e azioni in modo molto più diretto. Diciamo che organizzo il gruppo molto di più di come faccio con la compagnia. Con i miei attori il mio ruolo è più quello di armonizzare e coordinare le loro visioni.

*Come funziona la costruzione delle azioni di strada? L'imprevedibilità di essere in un luogo all'aperto e in un luogo non teatrale gioca un ruolo fondamentale?*

Le azioni sono piuttosto indipendenti dal pubblico, si rivolgono al pubblico ma non lavorano direttamente su di esso. L'azione costruita è quella e non differisce molto in ogni sua ripetizione. Le persone che partecipano sanno perfettamente quello che devono fare, può cambiare il significato parziale dell'azione in base al luogo dove si fa o alle persone del pubblico, ma l'idea è che si cerca di fare sempre la solita azione. C'è un livello di improvvisazione, ma c'è uno schema forte alla base: un inizio, una fine, una scansione precisa con degli appuntamenti; può iniziare uno o l'altro, l'ordine è improvvisato ma lo schema è preciso. La modalità delle azioni con i rifugiati è stata ereditata dalle brigate. Prima necessità di un'azione di strada è: trovare un modo efficace per spostarsi da un luogo all'altro nella forma della brigata; nell'Omsa ci sono fischietti e passi ben definiti, con i rifugiati il mezzo per spostarsi era una camminata silenziosa e oscillante in fila indiana. Si decidono gli spostamenti, quanti e di che tipo. Poi si deve decidere quando ci si ferma e cosa creare, in questo caso le forme più efficienti sono quadrato, cerchio, rettangolo. L'ordine è:

spostamento, creazione dello spazio, azione. Creare lo spazio è importante per il pubblico, per fargli capire che sta succedendo qualcosa di teatrale. Con la scelta dello spazio definisci quale è il limite tra scena e pubblico, quali sono i perimetri, quello che è dentro il teatro e quello che è fuori. Altra cosa importante è il numero dei partecipanti: più ci sono situazioni fatte in coro e all'unisono più sono di impatto perché assumono una forza teatrale. Ultimamente nel laboratorio stiamo lavorando su delle mie visioni: tappeto rosso e mattoni. Il tappeto potrebbe essere una barca o un confine, i mattoni semplicemente un muro, per ora. In passato ho fatto azioni a partire da un oggetto come le barche di carta o una situazione tipo lavorare alla macchina da cucire. Spesso parto da qualche immagine che ho in testa e la realizzo con svariati oggetti di facile reperibilità. L'immagine dei mattoni in realtà non è mia. All'inizio di questo laboratorio ho fatto dei foglietti di carta, formato busta americana, il compito era quello di scrivervi sopra delle parole. Per far prendere i fogli li abbiamo messi per terra e quando ho chiesto cosa sembravano qualcuno ha detto mattoni e di lì mi è venuta l'idea dei mattoni. Se, come in questo caso, parto da un oggetto, poi mi immagino l'utilizzo dell'oggetto in modo teatrale ed extraquotidiano: se sei nella piazza e stendi il tappeto rosso è insolito. Cerco elementi semplici che possano dare un segno non quotidiano. In genere penso a cose universali, non sono solito pensare a un'azione per un determinato posto, anche se è possibile che un'azione pensata per un posto non vada bene per un altro. Questa è una delle grandi differenze rispetto a uno spettacolo da portare in teatro. Con le azioni di strada sei tu che vai ad occupare un posto non tuo, devi sapere toccare dei punti precisi per incuriosire la gente, dei temi particolarmente noti a quel determinato pubblico. Se fai un'azione pensata per una favela in Brasile e per il suo tipo di pubblico non è detto che tu la possa fare con lo stesso risultato anche in piazza a Faenza, perché magari i segni o il linguaggio che usi non prende subito due generi di spettatori così lontani. A mio avviso è più universale un nostro spettacolo come possono essere *Carosello* o *Fiesta*, cambia nazione ma gli spettacoli sono sempre uguali, mentre le azioni vanno un po' più calibrate rispetto al pubblico. Sicuramente le azioni che abbiamo fatto in Bolivia qui avrebbero meno forza e viceversa; qui da noi c'è un tipo di persone che frequentano una piazza, se vai in un centro commerciale è diverso, se vai in Bolivia è diverso ancora. I codici che devi usare devono tenere molto conto del pubblico sennò diventi un oggetto completamente estraneo alla comprensione.

*Come spiegherebbe la parola “non-attore”?*

Diciamo che il non-attore sta dentro ad una zona che è quella del teatro e dell'arte, dell'espressione artistica, ci sta dentro ma non si occupa di quello in particolare. Nella mia visione il non-attore non si occupa tanto di pensare che sta facendo arte; sta facendo un'azione concretamente, semplice ed efficace, che racconta una cosa. Il risultato è come quello che si ha se si utilizzano parole efficaci per raccontare un fatto, se io ti dico qualcosa in maniera efficace non necessariamente faccio dell'arte. Se faccio l'attore faccio una cosa in un determinato modo e mentre la faccio penso al come, se non sono attore e ho urgenza di dire una cosa penso solo a fare una buona comunicazione ma non seziono la mia azione. Gli attori tendenzialmente hanno una coscienza di questa cosa, dei proprio strumenti, sviluppano una capacità di conoscenza di quali sono gli strumenti efficaci, quindi dominano l'arte e la usano. L'Attore sa quali sono le tecniche, è consapevole fino in fondo di cosa sta facendo e sa che in quel modo esprime la propria personalità oltre che quella del personaggio. Ha la consapevolezza di esprimere il proprio mondo attraverso l'arte. Secondo me questo pensiero non sfiora i non-attori, cioè la parola ARTE non li riguarda. Mi rendo conto che è un discorso difficile ma è come se io scrivo un diario o scrivo un romanzo sapendo che sono uno scrittore oppure lo scrivo da persona qualunque. Posso arrivare allo stesso risultato ma è la coscienza che cambia. Se lo fai come attore continui, vai avanti, cerchi di approfondire, non ti basta il risultato di quella volta, se la senti come tua espressione è un mondo che continuamente cerchi di costruire. L'esperienza dei non-attori in questa modalità è un'esperienza che dura quelle due ore; indubbiamente agisce su di te anche fuori ma non è che coinvolga le persone momento per momento. Detto ciò sono assolutamente sicuro di non essere arrivato fino in fondo all'analisi di questa cosa. Questa modalità di fare il teatro senza più di tanto pensare di farlo, essere attori ma senza pensare di esserlo: questa è la differenza di coscienza, sono forse più TESTIMONI che attori . Ci sono dei limiti non chiari e soprattutto non ben definiti ma è più come una testimonianza in prima persona che un atto artistico. La somma di tutte queste testimonianze individuali, coordinate da un pensiero registico teatrale, produce effetto d'arte ma è una specie di momento di somma , un non-teatro. Questo avviene se il regista riesce a svolgere bene il suo ruolo perché se non c'è qualcuno che riesce ad organizzare questo non-teatro facendolo diventare

teatro si potrebbe creare qualcosa di poco interessante e poco bello. La differenza rispetto a un manipolo di operai che fa una manifestazione è che c'è qualcuno che, venendo da un altro campo, lavorando in un campo artistico, riesce a organizzare questa azione in maniera artistica senza chiedere alle persone di fare gli artisti.

*Mi viene in mente un esercizio visto a laboratorio: dopo aver messo una fila di mattoni a centro sala chiedendo di immaginare che quello fosse un muro altissimo ha proposto ai partecipanti di fare un'azione con questo muro, un'azione che centrasse con la propria idea di muro. Non ha rischiato di far recitare i partecipanti?*

Sì, sono d'accordo con l'osservazione. Quelli che si sono alzati l'altra sera sono quasi tutti attori dilettanti. Se però in una situazione simile, per un qualsiasi motivo, si alza una persona che non ha neppure l'idea di teatro può essere che quella persona faccia un'azione che ti dia più di un'idea. Fatte così è vero quello che dici, quelli che fanno un po'teatro fanno fatica a non fare gli attori. Però, anche in questo caso, può arrivare una proposta che fatta da uno è una commediola un po' recitata ma se tu prendi un elemento di quella proposta e lo moltiplichi per venti persone, quindi togli la soggettività della persona e lo fai diventare qualcosa di più coreografico e impersonale, togli le caratterizzazioni col viso, è possibile che anche quella proposta non interessante diventi parte di un'azione teatrale. Anche i non-attori se fanno qualcosa di fronte agli altri tendono a fare la scenetta, a quel punto devi prendere alcuni elementi e tirarli fuori dall'individualità della proposta; è possibile solo così che diventino qualcosa di efficace. È molto difficile non cedere alla tentazione di compiacere lo sguardo di chi ci guarda. È difficile che se uno fa una cosa di fronte agli altri non si metta in uno stato di rappresentazione finta, è per questo che in genere le proposte individuali ne guadagnano quando si riescono a ripetere e moltiplicare. Se vedo te che arrivi ti siedi e metti la mano sugli occhi posso pensare a cosa vuol dire rispetto a te come attore, ma se lo fanno a ripetizione in forma anonima, un numero di persone elevato, quella cosa perde soggettività e comincia a sembrare qualcosa, anche per chi la guarda, che va al di là delle persone che l fanno. Se tutti fanno un'azione uguale non puoi più pensare che quella è l'espressione di quell'individuo, chi la guarda comincia a



pensare che la cosa non è più la tua ma che tu sei un testimone di una cosa che sta sopra a tutti.

*Gli esercizi di training e riscaldamento fatti dalla compagnia vengono proposti anche ai non-attori? Da dove sono presi gli esercizi? Ce ne sono alcuni esclusivamente per non-attori?*

Con uno sforzo atletico molto minore, ma gli esercizi sono quelli. Spesso chiedo a Tanja, che si occupa del riscaldamento, di andarci più leggera perché abbiamo persone di tutte le età. Gli esercizi servono unicamente per creare il passaggio tra dentro e fuori, per staccare dalla giornata appena passata e poi personalmente, quei dieci minuti mi servono per studiare il gruppo e decidere quello che si farà. Ogni tanto invento cose nuove, ma quando non so cosa fare faccio esercizi già sperimentati che hanno avuto una buona riuscita, magari cambio qualche particolare, faccio come se fosse una brigata: tengo lo schema fisso e poi arricchisco in base alle persone che ho. Non ti so dire di preciso da dove provengono gli esercizi o le cose che facciamo, sicuramente dai grandi Maestri e dall'esperienza personale, niente nasce dal niente, mai una cosa che dici inventata è veramente inventata.

*Come è nata l'idea di lavorare con i rifugiati?*

Una cugina di Angela lavorava a Lugo in un centro di formazione professionale chiamato CEFAL, il centro era in una vecchia scuola e nello stesso edificio il comune aveva dato ospitalità a 15 rifugiati della Libia durante l'emergenza Nord Africa. Lei ci ha chiesto se andavamo lì a fare uno spettacolo per loro. Onestamente noi non sapevamo che ci fosse questo spargersi di rifugiati sul territorio italiano, io ho immaginato noi ad andare a fare uno spettacolo a 15 africani, ho pensato che non fosse la cosa giusta e allora ci siamo proposti per fare un laboratorio con loro. La prima volta abbiamo cercato di parlare con loro e di spiegare cosa intendevamo fare, dopo che loro hanno accettato siamo partiti noi della compagnia con una ventina di altre persone, gran parte di loro venivano dalle Brigate Omsa; abbiamo fatto il laboratorio e questo ha portato ad uno spettacolo finale. A quel punto, informandoci, abbiamo scoperto che c'era un gruppo di rifugiati o richiedenti asilo anche a Faenza, abbiamo iniziato a fare un laboratorio alla Casa del Teatro andando a prendere i

ragazzi di Lugo. Inizialmente è nato come puro volontariato, poi abbiamo avuto degli aiuti dal secondo anno, quando abbiamo messo il progetto all'interno del programma della Casa del Teatro.

*Il lavoro con i rifugiati è spesso un lavoro molto provvisorio o comunque di breve durata. Dopo un anno di solito in molti vanno via alla ricerca di un lavoro, molti cambiano vita, alcuni sono rimpatriati. Cosa cambierebbe nel suo lavoro se si potesse creare una continuità?*

Di quell'esperienza sono rimasti in pochissimi qui, quelli che sono rimasti vengono e ci girano attorno ma penso che se si fossero fermati tutti qui lo avrebbero fatto perché avevano trovato lavoro, se rimanessero e avessero un lavoro già cambierebbe la situazione del gruppo che avevamo formato. Quando li abbiamo incontrati erano in una situazione molto particolare: incontriamo gente che non fa niente, gente che non ha un lavoro, gente in balia di decisioni che non dipendono da loro. Loro possono solo aspettare chiusi nel posto dove li hanno mandati, sono lì soli, senza nessuno. Penso che l'esperienza del laboratorio teatrale sia soprattutto una specie di porta di ingresso. Il fatto di incontrare un gruppo eterogeneo, fuori da ambienti "schierati" come invece sono le parrocchie o le moschee, essere ospitati e far parte di questa zona neutra senza divisioni tra religioni o sessi rappresenta una possibilità di accoglienza in cui entrare in relazione con la nostra società. La nostra è un'accoglienza, poi ognuno continua e costruisce la propria strada. Anche se tutto il gruppo si fosse fermato qui, non so se avrebbe senso portare avanti un laboratorio così come era nato. Potrebbero far parte del laboratorio, ma nessuno credo che abbia mai pensato di far diventare questo impiego il suo lavoro. Il significato di quel laboratorio era un altro. Ora abbiamo, nel gruppo di *Senza confini*, alcuni ragazzi pakistani arrivati qui da poco. La loro partecipazione è graditissima ma anche con loro cerchiamo di accoglierli in una maniera un po' degna e poi siamo consapevoli che faranno la loro strada, non è obbligatorio fare teatro.

*Ai fini della sua modalità di fare teatro non c'è il pericolo che gli attori recitino e che i rifugiati per imitazione facciano lo stesso, risultando così finti?*

Sì, i rischi ci sono. Qualcuno di loro sarebbe anche un bravo attore, ogni tanto vedi uno che senza consapevolezza, fa cose da attore. La categoria dei non-attori è sempre molto labile. Il non-attore sarebbe un po' a termine! Bisogna capire andando avanti col gruppo. Prima che nel gruppo attuale arrivassero i pakistani eravamo arrivati a un punto dove di non-attori non ce ne erano più, questo nuovo arrivo ci ha riportato un po' alle origini. In questo genere di laboratori c'è sempre il rischio di produrre cose brutte, molto dipende da cosa proponi di fare e in che situazioni li metti. Quando ad esempio mi capita di lavorare con gli studenti magari lavoro su cose un po' più complesse ma ad esempio senza la parola; con i bambini è la stessa cosa, se parlano sono finti! Il punto sta nel trovare una dimensione che li renda non quotidiani ma neanche attori. Non c'è niente di scientifico in tutto quello che ti sto dicendo, ma sono convinto del fatto che il passare del tempo cambi le cose; nelle brigate Omsa non è così, non c'è questo rischio perché non facciamo delle prove continuative se non nelle occasioni delle uscite. In questo modo non c'è il rischio di deterioramento dell'azione ripetuta. Il lavoro dei rifugiati è settimanale, così metti in moto un meccanismo diverso che va bene per un tempo a scadenza, ma se poi continui rischia di trasformarsi in qualcosa senza un senso così forte.

*Che cos'è la "Carovana Meticcia"?*

È il corrispettivo delle Brigate Teatrali, è il tipo di formazione che si sposta. Ripensandoci adesso la chiamerei di nuovo Brigata. Quando abbiamo deciso di chiamarci Carovana Meticcia l'abbiamo fatto perché il nome di Brigata l'avevamo "rubato", con il loro permesso, al Théâtre de l'Unité. Con i rifugiati abbiamo fatto prima lo spettacolo a Lugo nell'estate 2011, poi l'esperienza a Faenza con i rifugiati faentini e di Lugo che si è conclusa con le azioni di strada in piazza a Faenza e da questo punto ci siamo chiamati *Carovana Meticcia*. Un mix tra lo spettacolo di Lugo e le azioni di strada a Faenza sono state riportate in scena e anche in una simil tournée. All'Aquila abbiamo portato una riedizione allargata di

*Dalle onde del mondo* che consisteva in un montaggio di azioni ma fatte in un posto fisso, della durata di un'ora circa.

*Nelle azioni di strada con i rifugiati fatte a Faenza come ha reagito la gente?*

Non solo a Faenza ma ogni volta che facciamo delle azioni, il pubblico casuale si divide in chi passa dritto e chi di ferma. Nel mercato avevamo già fatto molte brigate, quindi la gente era abbastanza abituata a vedere cose strane in piazza. È vero che c'erano molti neri ma in mezzo c'erano anche altrettanti bianchi, l'immagine era forte ma non troppo destabilizzante. C'è stata una volta che ho visto la gente sorpresa e confusa: un giorno abbiamo fatto una gita al mare; giudicando dalle facce, la gente che era in spiaggia non aveva mai visto un gruppone di neri andare al mare e fare il bagno senza vendere tappeti e braccialetti. Lì la gente era più preoccupata, nelle azioni che facciamo può essere spiazzata, è una cosa insolita ma non c'è mai niente di aggressivo: la camminata in silenzio può colpirti molto e arrivare come un pugno nello stomaco ma può anche scivolarti davanti senza che tu te ne accorga.

*Lo spettacolo è stato portato in posti diversi, quando sceglie un posto lo fa con una logica ben precisa?*

No, di solito andiamo dove ci invitano quindi non lo scelgo; spesso però, siamo invitati in posti dove questa tematica è sentita. Quando siamo stati all'Aquila ci avevano invitato, abbiamo dovuto scegliere tra tre posti e ovviamente, per diverse ragioni, abbiamo dovuto occupare il più brutto. Quando siamo stati all'Aquila abbiamo anche conosciuto un gruppo che faceva teatro con i rifugiati là e quindi abbiamo allargato i nostri contatti. Anche con le brigate è stata la stessa cosa, andiamo dove ci chiamano tranne quando siamo andati a Mantova, città del padrone della fabbrica; quella è stata una brigata autogestita. Probabilmente tra poco partirà un progetto con dei bambini in Serbia, nella città dove sono state trasferite le fabbriche Omsa. In qualche modo, per coincidenze, spesso ci troviamo in luoghi significativi per il nostro percorso.

*La “carovana” dei rifugiati era composta dagli stessi, dagli attori della compagnia, da volontari e operaie Omsa. Che rapporti si sono creati tra questi gruppi distinti? Tra il gruppo Omsa e il gruppo rifugiati c’è forse una somiglianza?*

Il gruppo degli italiani è formato da persone della zona: ragazzi e adulti che gravitano spesso intorno al nostro teatro. Tra questi c’è un gruppetto che si appoggia anche alla nostra sala per fare prove di loro spettacoli amatoriali, loro sono un po’ lo zoccolo duro; averli per me è stato rassicurante, avevo bisogno di qualcuno di fidato che potesse gestire la situazione nel caso la compagnia si fosse assentata per qualche impegno. È stato molto utile anche avere tante ragazze, devo ammettere che i ragazzi rifugiati erano molto più contenti di venire alle prove e avere a che fare con ragazze e per giunta della loro età. Devo dire però che nell’insieme è stato un gruppo molto eterogeneo. Non credo sia un discorso di gruppi a confronto o mescolarsi di gruppi diversi, piuttosto è un incontro di persone. C’è una struttura organizzativa ma siamo tutte persone, mi chiamano il boss ma spero e credo che non mi vedano come un dittatore! Una nostra caratteristica è quella di metterci, in questi casi, un cartellino con il nome. Il nostro è un laboratorio aperto, con persone che arrivano, partono, alcune si fermano, ci sono una marea di individualità diverse e un sacco di nomi, spesso impossibili da ricordare tutti. I Cartellini ci mettono tutti alla pari, siamo semplicemente individui, unici, che si ritrovano in un luogo.

*Nonostante lei non richieda un’interpretazione di quello che “l’attore” sta facendo, crede che la storia vissuta dai soggetti influisca nel loro modo di essere durante lo spettacolo? Crede che influisca su come fanno l’azione?*

Su come le fanno non lo so, su come le sentono di sicuro. Probabilmente non tutti arrivano subito a capire che stiamo parlando di qualcosa che conoscono molto bene, anche perché sarebbe un processo doloroso e impegnativo, credo che spesso lo rielaborino dopo, ma credo che stare dentro a delle azioni di questo genere, soprattutto durante un’uscita, comporti un forte impatto emotivo che ognuno vive anche in modo diverso in base al proprio vissuto.

*Secondo lei che benefici ha portato ai rifugiati questa esperienza?*

Intanto penso che li abbia aiutati. Sicuramente li ha aiutati ad imparare una lingua, a comunicare con delle persone autoctone e a farsi conoscere. Secondo me però c'è un altro grande beneficio. Quello che mi auguro e quello che cerchiamo di fare è riuscire a mostrare che sarebbe possibile organizzare tempo spazio e persone in modo da sentirci parte di un'umanità più grande e non solo della singola storia personale. Secondo me riusciamo a mostrare che sarebbe possibile un mondo diverso. Chiaramente fuori non è tutto così semplice, forse nessuno di noi riuscirà a vedere quel mondo diverso, però intanto è importante far capire questo: se noi lo vogliamo sarebbe possibile. Dopo tutte queste vite tragiche, forse loro riescono a immaginare, in questo modo, che ci sarebbe una possibilità di entrare in relazione con gli altri anche se sei di un'altra lingua, religione o sesso. Capiscono che si potrebbe lavorare sulla costruzione di una zona neutrale dove non dobbiamo portare solo le cose che conosciamo, approviamo e affermiamo, ma dove possiamo metterci a disposizione dell'incontro con gli altri. Secondo me questa è una cosa sentita dal gruppo, poi può essere passeggera, può essere l'emozione del momento, ma già fare conoscenza di questa possibilità ti cambia. Noi non possiamo fare qualcosa di veramente e materialmente utile per loro: non riusciamo a trovargli un lavoro, farli ricongiungere con le famiglie. Non siamo un ente assistenziale, quindi la nostra missione è quella di mostrargli la speranza, di lavorare insieme per capire che esistono persone che potrebbero voler cambiare un pochino il mondo in cui viviamo, capire che tutti noi possiamo farlo, che non tutto è perduto. Questo non vale solo per i rifugiati, vale per noi della compagnia e per tutti quelli che si sono messi, si mettono e si metteranno il cartellino con scritto il loro nome. Non tutto è perduto.

*La vostra e altre realtà di questo genere spesso vivono un po' nell'ombra. Tante volte oltre a non farsi conoscere non riescono neppure a conoscersi tra loro. Pensa che sarebbe possibile e utile realizzare un festival dove tutte queste realtà possano essere conosciute e conoscersi?*

Sarebbe molto interessante, possibile non lo so. Noi nel 2002 abbiamo cercato un po' di contatti, abbiamo conosciuto diverse realtà e le abbiamo invitate anche alla Casa del Teatro.

Ci siamo conosciuti con la Compagnia dei rifugiati di Bologna che era sotto all'ITC e con un gruppo di Magenta che si chiama *Schedia Teatro*. Il problema del non farsi conoscere forse è anche dovuto al fatto che spesso se ti dedichi ad una cosa del genere non sei il tipo che poi tende a farsi vedere. Ma oltre a questa cosa che si potrebbe ovviare con un po' di impegno un altro problema grosso è l'incertezza in cui fai questo genere di laboratori. Se a me chiedessero di mettere una data di uno spettacolo a giugno non potrei assicurare la presenza della gente che c'è ora. Dipende anche un po' da come si immagina il tutto, io ad esempio vedo più il nostro laboratorio non come una vera e propria compagnia ma come un gruppo, prevalentemente di italiani, aperto ai nuovi arrivi; immagino una continuità di quelli che stanno qui e un passaggio, seppur significativo, degli altri.

Il problema della continuità si pone anche sotto un'altra forma. Finché lo spettacolo è una data, anche fuori dal nostro territorio, va bene, ma se le date cominciano ad aumentare, mettiamo che si faccia un'uscita al mese, inizierebbero domande quali: ma pagano? Chi pagano? Vi pagano? A questo punto diventa difficile gestire economicamente con trasparenza il tutto. È difficilissimo poter raggiungere un meccanismo di stabilità. Per tutti, e per gente che viene qui senza niente *in primis*, il lavoro è lavoro, serve per campare. Inizialmente, quando noi abbiamo proposto di lavorare insieme, alcuni avevano capito che sarebbero stati pagati, ad esempio. Se con lo spettacolo che facciamo ci pagano come dovrei comportarmi? Potrei considerare il fatto che siccome è la compagnia che si è sobbarcata tutte le spese, l'impegno e l'organizzazione i soldi rimangono alla compagnia, questo però da un'altra ottica non sarebbe giusto. L'anno scorso ad esempio siamo stati chiamati, come compagnia, a fare un workshop in Germania. Mi è stato chiesto di portare anche alcuni dei ragazzi rifugiati. Come venivo pagato io, a quel punto, dovevano essere pagati anche loro, la loro posizione non è chiara, loro non vogliono fare gli attori nella vita, non sono nella posizione del giovane allievo attore che pensa di usare l'esperienza come arricchimento per la sua formazione. Quando Ravenna Teatro ha iniziato a lavorare con i senegalesi li ha dovuti assumere se si voleva evitare che continuassero a vendere nelle spiagge. Alcuni poi hanno smesso, forse guadagnavano di più nelle spiagge. Ecco, il fatto dei soldi potrebbe diventare un altro grande problema, il loro guadagno spesso lo mandano alla famiglia nella terra di origine, per cui ha un'importanza capitale.

Fatta questa analisi non voglio dire che non si possa fare un festival, ma mi rendo conto che è un tema molto delicato e che se si organizzasse un festival senza solide fondamenta potrebbe essere una cosa ben riuscita ma senza uno scopo e un prosieguo vero e perseguibile. Per riportarla un po' alla nostra esperienza, rischierebbe di essere un po' come se noi avessimo accettato la proposta di fare semplicemente uno spettacolo a Lugo.



## **Angela Pezzi**

*Come è nata l'idea di lavorare con i rifugiati?*

È stata una casualità: una mia cugina lavorava in un centro di formazione professionale a Lugo, una cittadina vicino a Faenza, un giorno mi chiama e mi mette al corrente di una cosa per noi sconosciuta. Rita mi dice che al centro sono arrivati 20/25 rifugiati da Lampedusa, sono stati alloggiati nel centro dove lavora, ma nessuno sa della loro presenza, ed essendo fuori dal centro sono totalmente lasciati a se stessi, stanno tutto il giorno rinchiusi lì senza far niente. La sua proposta era quella di portare un nostro spettacolo nel centro di formazione, fare qualcosa di carino per gli ospiti e con questa scusa invitare il sindaco e tutta la popolazione in modo da presentare queste persone a tutto il paese. Parlandone con Alberto e poi con la compagnia ci siamo chiesti se avesse senso fare uno spettacolo, cioè una cosa chiusa e finita che avrebbe forse solo reso due ore diverse dal resto della giornata. Abbiamo pensato che potesse essere più utile iniziare a instaurare un rapporto e quindi fare un laboratorio con questi ragazzi. È partita come un'idea vaga, volontariato, e così siamo partiti: i membri della compagnia e dei volontari che ci seguono spesso principalmente provenienti dalle Brigate OMSA, un gruppo eterogeneo sia per sesso che per età; una volta alla settimana abbiamo iniziato ad andare dai ragazzi di Lugo e a fare con loro laboratorio, è nata così l'idea di fare uno spettacolo finale.

*Ci sono state paure e indecisioni?*

Più che paure o indecisioni dovevamo studiarci, come ogni nuova esperienza devi capire con chi vai a lavorare e quindi come lavorare. È tutta una scoperta in movimento. Inizialmente non abbiamo neppure pensato di far spostare loro, abbiamo dato per scontato che fosse più giusto andare noi da loro. Abbiamo deciso di fare così perché in quel caso potevamo diventare noi ospiti a casa loro. Loro erano persone scappate dal loro paese, partite dalla Libia, sbarcate a Lampedusa e portate a Lugo senza spiegazioni e senza

certezze, non era il caso di spostarli nuovamente per portarli in un nuovo luogo per loro estraneo. Inizialmente abbiamo solo parlato con loro, abbiamo cercato di spiegare cos'è per noi il teatro, cosa vuol dire, cosa volevamo fare con loro e perché eravamo interessati. Ci sono state subito delle incomprensioni, sicuramente linguistiche, infatti in pochi sapevano l'inglese o il francese e anche tra di loro parlavano lingue diverse. Un'altra difficoltà è stata quella di creare un gruppo loro. Noi, superficialmente, diamo per scontato che, siccome sono arrivati tutti insieme, loro siano uguali, ma non è assolutamente così, vengono da paesi diversi, hanno lingue diverse, culture e spesso anche religioni e politiche diverse. Nonostante la molta diffidenza iniziale, loro hanno iniziato a seguirci e a rendersi più disponibili. Il gruppo di italiani è stato molto di aiuto, molti erano giovani e tra loro c'erano tante ragazze: cosa molto gradita a dei giovani stranieri che vivono praticamente chiusi in una struttura, esiliati dal resto della popolazione. Dopo gli inizi un po' difficili anche i rifugiati si sono buttati nella nuova esperienza e quindi si è creata complicità, divertimento e una possibilità molto grande di scambio. Abbiamo creduto che il rapporto umano fosse la prima cosa da recuperare con queste persone ed è per questo che dopo il laboratorio organizzavamo sempre una specie di momento conviviale in cui mangiare e bere qualcosa insieme per riuscire a parlare anche fuori dalla vera e propria esperienza teatrale. Legando e costruendo un rapporto con queste persone abbiamo iniziato a chiederci se ci fossero persone simili anche a Faenza e così è iniziato anche il nostro secondo progetto.

*Ha alle spalle una certa esperienza in questo genere di laboratori? Vi siete preparati in qualche modo particolare?*

No, mai. Meglio, non avevamo mai avuto a che fare con richiedenti asilo politico o comunque immigrati, clandestini, gente che scappa dal proprio paese d'origine. Abbiamo fatto esperienze con stranieri, ma sempre nei loro paesi d'origine. Siamo stati nelle favelas brasiliane, nei barrios in Bolivia, ma non avevamo mai fatto un progetto simile in Italia. Qui abbiamo sempre lavorato con non-attori facendo dei laboratori e poi il progetto con i rifugiati è iniziato proprio subito dopo il progetto Omsa, dove abbiamo iniziato a lavorare specificatamente con non-attori sulle azioni di strada; in questo ci hanno fatto da apripista gli attori del Théâtre de l'Unité, che sotto nostro invito sono venuti a lavorare anche con le

brigate Omsa. L'idea di fare qualcosa nella città e per la città è nata forse anche da quell'esperienza; se queste persone, alcune delle quali ci seguono tuttora, se ne fossero andate appena finito il loro lavoro forse sarebbe stato inutile iniziare un lavoro con i rifugiati, comunque sarebbe stato inutile iniziarlo in quel modo, avremo dovuto trovare altre forme di contatto. La presenza di persone mosse da un bisogno personale e civile, di persone che magari non avevano neanche mai preso in considerazione il teatro e che non vogliono fare del teatro il loro mestiere, ha portato un valore aggiuntivo a questa esperienza che si è creata attorno al teatro. L'esperienza è stata connotata innanzitutto dalla voglia di stare lì, di fare parte di questa cosa, di parlare e conoscere gente nuova e diversa. Il primo punto è stato la socializzazione che va al di là dell'azione teatrale; il teatro è diventato un mezzo, una scusa, per stare insieme, per l'aggregazione.

*Nel vostro metodo di lavoro si parte da un'idea precisa, dallo scopo di creare qualcosa di finito dopo il laboratorio?*

Alberto, in questi casi, parte sempre dall'idea di non lavorare per formare degli attori, cerca di creare situazioni in cui la persona rimane tra virgolette *quotidiana*, non le si richiedono delle cose particolari: è l'idea della creazione di un'azione che poi, messa in un certo contesto, ti evoca qualcosa di più grande.

Per quanto riguarda gli spettacoli non c'è una regola fissa. Il primo spettacolo, *Dalle onde del mondo*, che abbiamo fatto a Lugo, si può considerare uno spettacolo fisso e con molto pubblico. Ciò che c'è dentro lo spettacolo sono elaborazioni di idee buttate là da Alberto durante il laboratorio, lui proponeva le idee e vedeva come i ragazzi e il gruppo reagivano. La cosa fondamentale era la naturalezza nel fare queste cose, importante era riuscire a buttarsi senza il pensiero del giudizio. Questa ricerca precisa veniva soprattutto dall'esperienza delle brigate Omsa, e la loro presenza ha aiutato i ragazzi a buttarsi con più facilità. Detta così sembra che il percorso sia stato tutto rose e fiori, ma ovviamente non è stato così. I ragazzi venivano da esperienze e vissuti forti, che li avevano segnati profondamente. La loro storia non era ancora arrivata a un epilogo quando li abbiamo conosciuti, nessuno di loro sapeva cosa avrebbe deciso la commissione per loro, in molti non avevano notizie delle famiglie, il loro umore era molto altalenante e tutti i giorni, fino

all'ultimo, i primi minuti erano di conoscenza della situazione giornaliera; poi pian piano anche loro si lasciavano andare cercando di lasciare fuori un po' della loro tristezza. L'esito dello spettacolo è stato quindi costruito su una griglia di esercizi proposti da Alberto, elaborati dai ragazzi e riaggiustati in un'ottica registica.

*Come compagnia adottate una tecnica di approccio molto particolare, gli esercizi che vengono proposti sembrano non andare a ricercare per forza qualcosa di molto personale del non-attore con cui lavorate, spesso si predilige la ricerca di qualcosa di "leggero", di apparentemente impersonale o comunque non eccessivamente introspettivo. Si può partire da un ballo, una canzone, un sogno ma è tutto molto libero. Crede che questa modalità faciliti la volontà di partecipazione dei ragazzi rifugiati?*

Hai detto la parola giusta: leggerezza. Alberto vuole lavorare sulla leggerezza quindi anche le cose che chiede hanno quel taglio. Leggerezza non vuol dire superficialità, è semplicemente una modalità diversa per approcciarsi a un evento, un problema o un fatto. Le richieste e gli esercizi proposti dipendono sempre dalla disponibilità del gruppo, da come il gruppo si sente il giorno stesso ed essendo spesso un gruppo aperto, anche dalla composizione dello stesso. In ogni caso il metodo della compagnia non va mai a insistere: c'è una proposta e se tu la vuoi accogliere e vuoi fare l'esercizio bene, se non lo vuoi fare va bene lo stesso. Nella mia visione credo che sia molto importante andare con i piedi di piombo in queste cose, perché noi siamo solo dei teatranti, degli attori e un regista, siamo semplicemente esseri umani, non abbiamo nessuna velleità e coscienza di quello che queste persone hanno vissuto, non abbiamo uno studio psicologico dietro, non abbiamo i mezzi per supportarli in modo globale e non li conosciamo, per cui, anche se si instaura una buona relazione, il laboratorio rimane sempre tra verità e gioco, anche se un gioco molto serio. La logica del non chiedere, non indagare troppo viene anche dal fatto che siamo un gruppo eterogeneo, in situazioni delicate come queste bisogna saperci entrare e tutto il gruppo deve essere pronto ad accoglierle. Il rischio che una persona si apra e il gruppo non sia pronto a questo è forte. Penso che la scelta di questo metodo basato inizialmente sulla leggerezza, l'ascolto e la possibilità di accogliere ciò che viene spontaneamente, sia dovuto al nostro modo di essere non come attori ma nella vita. Ci saranno molti modi diversi per lavorare e

lavorare bene, ma penso che ognuno debba trovare il migliore per il lavoro che intende fare. Secondo me, nel nostro percorso, la prima cosa importante è stare bene insieme agli altri. Il contatto umano nella consapevolezza ma al di là delle differenze di ognuno.

L'errore in cui si può incappare è di usare queste persone per dire qualcosa che non è loro, che loro direbbero in un modo totalmente diverso. Siccome non tutti abbiamo la stessa cultura e lo stesso vissuto, bisogna stare molto attenti ad ascoltare e capire prima di presentare un lavoro finito. Forse ciò che noi pensiamo essere primario per un rifugiato non lo è realmente per lui e per lui in quel momento; secondo me, nel rapporto quotidiano e nel teatro che facciamo noi, bisogna stare molto attenti a come si riesce ad interagire. Credo che sia anche per questo che i nostri esercizi, come anche le azioni di strada o gli spettacoli che proponiamo in questo campo, lascino anche un margine di improvvisazione nell'esecuzione, nonostante abbiano una griglia solida.

*Le operaie Omsa sono venute in prima persona a cercare una forma di collaborazione con il teatro, erano fortemente motivate. Che approccio hanno avuto i rifugiati con voi?*

In realtà siamo stati noi ad andare dalle operaie Omsa e a proporre loro di fare qualcosa insieme, però è vero che loro si sono mosse con una missione ben precisa: far conoscere a tutti la loro situazione.

Come ho detto prima il rapporto con i rifugiati è stato soprattutto di tipo umano, poi attraverso il gioco del teatro ci si è uniti per dire qualcosa di comune e sentito da tutti. Inizialmente non esisteva neppure un gruppo di rifugiati, 20 ragazzi che non si conoscono e con diverse religioni costretti a stare insieme. Quando siamo arrivati c'erano anche problemi che a noi possono sembrare futili, come la difficoltà a stare in camera con uno di una differente religione o di un paese nemico al tuo. Le operaie avevano qualcosa di preciso da dire e ci hanno chiesto di provare a dar forza attraverso il canale teatrale a questo, i rifugiati non sapevano neppure chi eravamo. Le operaie avevano una forte consapevolezza della loro situazione, hanno iniziato per la necessità di farsi vedere e conoscere e poi è iniziato tutto il percorso anche con il Théâtre de l'Unité ,ma anche loro alla fine non si sarebbero mai immaginate di fare quello che hanno fatto, molte dicono che non si sarebbero mai immaginate sdraiate nelle piazze, in quella di Faenza in primis, per protestare e far

conoscere alla gente la loro situazione, probabilmente molte di loro, se avessero saputo fin dall'inizio cosa le aspettava, non avrebbero neppure iniziato il percorso per paura, mentre ora sono molto soddisfatte. È stato bello vedere come sia le ex dipendenti Omsa che i rifugiati, indipendentemente dagli impegni della vita, hanno stretto un rapporto con noi, molti continuano a partecipare ai nostri eventi, è stato bello vedere come anche nelle menti delle persone che per eventi spiacevoli si sono chiuse nel proprio dolore e non hanno molta fiducia negli altri, ad un certo punto è scattato qualcosa che gli ha fatto dire “ah capperò, quanta gente c'è qui intorno a me, quanta gente diversa che però può condividere con me la sua e la mia esperienza”.

*Secondo lei che beneficio ha portato ai rifugiati questa esperienza?*

Innanzitutto hanno avuto a che fare con degli italiani, tutti un po' particolari ma comunque degli italiani. Ci hanno sentiti discutere e hanno discusso anche loro su quello che fosse giusto o meno; gli è servito per imparare l'italiano, cosa fondamentale per interagire e magari cercare di migliorare la loro situazione. Credo che il teatro sia stato un mezzo, nessuno di loro ha pensato a fare l'attore come mestiere. Credo che abbiano vissuto un'esperienza che li ha portati un po' fuori dal ghetto in cui erano stati rinchiusi e a instaurare rapporti con persone nuove. Uno de ragazzi ad esempio è rimasto a Faenza, ha trovato una famiglia e un lavoro grazie ad un amico conosciuto a teatro, ci viene spesso a trovare al laboratorio e dice che siamo anche noi parte della sua vita, ha creato un'amicizia che non si sarebbe mai aspettato. Probabilmente per molti questa esperienza nell'immediato non ha portato un cambiamento significativo, forse ci vorrà un po' di tempo perché rielaborino anche questo vissuto. Sicuramente la loro priorità, quando arrivano, non è quella di migliorare la loro qualità di vita sul momento e neppure quella di passare due ore più rilassati, ma sicuramente questo aiuta per affacciarsi alla costruzione di un nuovo percorso in maniera più consona. Ricordo un ragazzo che molto semplicemente un giorno mi ha detto: “Non è che veniamo qua per essere felici, veniamo qui per vivere perché nel mio Paese io non posso più vivere”.

*A lei cosa ha lasciato questa esperienza?*

Penso che questa esperienza sia stata molto importante perché in questi momenti molto bui sia umanamente che teatralmente un'esperienza del genere dà un senso anche al tuo lavoro. Sì, certe volte ti sembra di non servire a niente: hai la tua vita, il tuo lavoro che per fortuna ti piace molto, ma ci sono momenti difficili in cui magari riesci male a vivere del tuo mestiere, devi fare cose che non faresti e tutto ti sembra ancora peggiore e poi trovi queste persone e pensi che forse ci sono altre piccole cose importanti, cose che valgono e che possono permetterti di vivere una vita serena, capisci che ci sono momenti diversi da essere riconosciuti come grande compagnia, di essere chiamati chissà in quale festival, capisci che anche nelle cose e nelle esperienze più semplici ci sono situazioni per cui vale la pena spendersi, lavorare ed esserci. Sono stati molto importanti per me, per noi.

## Tanja Horstmann

*Come è nata l'idea di lavorare con i rifugiati?*

È nata da una telefonata di una cugina di Angela che lavorava al Cefal di Lugo, un centro di formazione professionale. Avevano accolto una ventina di rifugiati sbarcati poco prima a Lampedusa, loro erano ospiti in una vecchia scuola in mezzo ai campi; Rita ci ha chiesto se potevamo fare uno spettacolo da loro. Noi non abbiamo cercato questa opportunità è lei che ci è venuta a cercare. Anche se l'emergenza nord Africa era sulla cronaca di tutti i giornali in quel periodo, la richiesta è arrivata in un momento in cui noi avevamo già dentro la disponibilità ad agire; abbiamo pensato che potevamo non fare uno spettacolo ma creare qualcosa con loro, iniziare da un laboratorio e poi vedere cosa ne veniva fuori. Eravamo appena usciti dal progetto Omsa, c'era questo gruppo di ragazzi molto motivati anche sulle tematiche sociali, è così che si è creato un buon gruppo di non-attori che poi ci hanno seguito anche in questa nuova esperienza. Per quanto riguarda i rifugiati siamo andati noi nel loro cortile e li abbiamo invitati a fare qualcosa insieme, loro non avevano idea di cosa fosse il teatro, il teatro di strada e il nostro teatro. Spesso le nostre azioni o gli inizi dei nostri esercizi possono sembrare astratti, per molti di loro alcune cose che facevamo non avevano un significato, però hanno accettato la proposta in molti e così è nato il progetto.

*Ci sono state paure, indecisioni e difficoltà?*

Inizialmente forse noi abbiamo detto *facciamo teatro*, già qui è nato il primo fraintendimento. Una parte di loro è mussulmana, l'altra cattolico avventista: soprattutto questi ultimi avevano già sentito parlare di teatro ma di un teatro diverso, più classico, del *drama*, loro dicevano *we are going to drama*, lo pensavano come la recita della parrocchia, con il palco, la storia, magari il copione e le parti e quello che noi proponevamo (camminate a ritmo, azioni in coro..) per loro non aveva senso però pian piano lo hanno capito e comunque anche all'inizio lo hanno accettato. Il nostro era un gioco, un'occasione per



incontrarsi, stare insieme e alla fine del laboratorio anche mangiare e bere qualcosa in compagnia era un'occasione per conoscere gente.

Un altro grande problema è stato quello dell'incomprensione tra loro, sia da un punto di vista linguistico che umano. Gente totalmente estranea costretta a stare insieme sempre. Il posto dove sono stati messi non era un posto accogliente, era un casolare dismesso molto brutto, e questo sicuramente non li aiutava a vivere la loro difficile condizione. Spesso mussulmani e avventisti erano messi in camere insieme, questo ha provocato forti malcontenti che spesso sfociavano anche in episodi di violenza; soprattutto i ragazzi di Lugo avevano dentro tantissima rabbia e affrontare questa situazione non è stato affatto semplice. Altri ragazzi invece, soprattutto quelli di Faenza che avevano un'altra situazione sia di alloggio che di gruppo, poiché venivano tutti dallo stesso paese, erano molto più rilassati. Molti hanno capito il gioco e si sono messi in gioco, con loro si è creato un rapporto più intimo, e con quelli che hanno continuato a partecipare siamo arrivati a fare degli esercizi anche abbastanza personali. Mi ricordo che una volta Alberto aveva detto a tutti di scrivere su un foglio un sogno, *io sogno di...* questa è stata la prima volta che siamo entrati un po' di più nella sfera personale, prima non avevamo mai chiesto la provenienza, la loro storia o il loro viaggio, perché anche questo è uno dei problemi: come rapportarsi, cosa chiedere, abbiamo pensato che costruendo prima un rapporto di conoscenza poi le cose sarebbero venute da sole. Il problema della comunicazione è stato forte. Loro erano molto chiusi e diffidenti come persone e la lingua non li aiutava per niente; alcuni parlavano inglese e francese, ma spesso erano lingue non pure, magari mescolate con dialetti del loro paese io spesso non capivo cosa stavano dicendo ma siamo riusciti a comunicare attraverso il teatro. Dentro il gruppo, poi, abbiamo trovato molte persone estremamente motivate a raccontare la loro storia e il loro vissuto, desiderose di prendere un ruolo nel loro spettacolo, nello spettacolo che insieme stavamo creando. C'è stato un ragazzo che ha detto quasi da subito che la sua urgenza era quella di raccontare ciò che gli era accaduto, in una scena dello spettacolo si è messo a raccontare la sua traversata del deserto. Penso sia stato il momento più forte dello spettacolo. La voglia di esserci e di raccontarsi non è nata da subito, è andata crescendo, insieme al rapporto e alla relazione che sono nate tra loro e noi, i percorsi e le persone si sono conosciuti meglio grazie al teatro.

*Ha alle spalle una certa esperienza in questo genere di laboratori? Vi siete preparati in qualche modo particolare?*

No, io personalmente non avevo mai avuto esperienze del genere; forse il gruppo, ma almeno venti anni fa, ma comunque non con rifugiati politici. Io nella mia vita non avevo mai incontrato gente che si porta dietro una storia simile. Non ci siamo preparati in nessun modo, nel senso che la prima cosa che ci vuole secondo me è la disponibilità personale, se hai quella poi devi andare passo passo, studiare la situazione dall'intero, vengono magari da uno stesso barcone ma sono individui tutti diversi, quindi al di là di sapere un minimo la storia dei paesi da dove vengono e dal punto di vista teatrale avere una base di laboratori con non-attori non ti puoi preparare, puoi correggere e intervenire solo da dentro. Molte cose le abbiamo scoperte, noi come loro, facendo.

Una volta abbiamo fatto una gita al mare, un ragazzo di punto in bianco viene a sedersi vicino a me e inizia a raccontarmi tutta la sua storia. Quando ha finito mi guarda e mi fa promettere di non dirla a nessuno. Penso che questa sua scelta sia partita dal rapporto che si era creato, non perché lui pensava che io potessi in qualche modo aiutarlo o capirlo più di un'altra persona. Oltre allo spettacolo a Lugo e alle azioni in piazza a Faenza avevamo creato uno spazio per raccontare le storie personali, erano disponibili in pochissimi per due motivi: perché non volevano forse mettersi a nudo e molti perché avevano paura di essere intercettati, di essere riconosciuti e di dover tornare nel proprio paese. Uno che si era subito reso disponibile mi ha lasciato un ricordo fortissimo. Lui raccontava la sua storia in inglese e io la traducevo in italiano, lui aveva una rabbia disumana dentro, quando raccontava la sua storia, e allo stesso tempo aveva bisogno di dirla, di tirarla fuori, spesso si arrabbiava con me perché io non riuscivo a tradurre precisamente quello che lui voleva dire. In linea di massima i Pakistani non erano molto inclini a raccontare, ma poi anche lì non c'è stata una regola. Abbiamo dovuto capire sul momento come gestire la cosa, molto dipendeva dalla persona, anche se in genere erano molto chiusi, gentili e cordiali ma chiusi. È un'impressione personale, non ho mai avuto un riscontro scientifico, ma credo che spesso il modo che hanno di reagire e di comportarsi quando arrivano qua dipenda anche dal loro viaggio. I ragazzi che hanno dovuto attraversare il deserto e il mare si portano dietro un bagaglio indescrivibile, che poi si ripercuote anche nell'immediato futuro.

Alcuni, soprattutto dopo un po' di tempo, hanno trovato nel teatro il modo di alleggerire il loro peso, alcuni fiorivano a fare teatro; ricordo quando abbiamo fatto il laboratorio con un'attrice del Théâtre du Soleil. Due di questi hanno partecipato e hanno fatto cose bellissime; si sono scatenati, urlavano, si mettevano in gioco, hanno capito in cosa consisteva quel gioco e hanno giocato fino in fondo, hanno fatto il loro teatro e allo stesso tempo hanno capito il nostro.

*Come avete fatto a decidere quale sarebbe stato l'esito finale?*

Lo spettacolo di Lugo è nato dall'idea di Alberto e poi della compagnia: ci siamo chiesti in che modo potevamo continuare e dare una svolta al laboratorio. Andava bene andarli a conoscere ma era importante farli conoscere a tutti. In Italia si sentiva parlare di questi immigrati, ma nessuno sapeva che erano proprio a due passi dalla nostra casa. Abbiamo usato lo strumento del teatro, lo spettacolo, per far conoscere a tutti questa realtà. L'idea è stata di non portare lo spettacolo per strada ma di portare gli spettatori nel territorio dei ragazzi, nel cortile della "loro" scuola. A Faenza invece non era possibile farlo nel luogo dove vivevano e quindi siamo andati in città, non è stato uno spettacolo classico ma delle azioni teatrali che si sono svolte in mezzo al mercato e poi nella piazza centrale. Abbiamo riprodotto la formula che avevamo fatto con le Brigate Omsa ma cambiando l'immaginario. L'idea è stata quella di indossare dei lunghi cappotti lisi e di fare un corteo dentro il mercato che consisteva in una camminata silenziosa e ciondolante fino ad arrivare alla piazza dove si sono svolte altre azioni. Non abbiamo lavorato tantissimo alla costruzione della prima uscita, ma l'impatto è stato fortissimo.

*Le operaie Omsa sono venute in prima persona a cercare una forma di collaborazione con il teatro, erano fortemente motivate. Che approccio hanno avuto i rifugiati con voi?*

Intanto c'è da dire che le operaie Omsa non sono venute direttamente da noi. La compagnia, sapendo quello che stava succedendo, è andata a dargli appoggio e a proporre un aiuto, loro hanno accettato e si sono date molto da fare; è vero, però, che erano molto motivate e che sono arrivate con una forte idea di quello che volevano. Tra i due gruppi l'approccio è stato

diverso ma non così tanto, in fin dei conti. In entrambi i casi ho sentito molta diffidenza, perplessità rispetto a ciò che si proponeva; è una perplessità più che naturale: quello che noi facciamo non si può chiamare spettacolo e neppure scena, sono delle azioni, questo si può capire, ma si scopre veramente che cos'è soltanto facendolo, bisogna esserci dentro per capire. Sia con le ragazze ex dipendenti Omsa che con i rifugiati mi è successa la stessa cosa: parlandoci dopo aver fatto lo spettacolo loro hanno detto di aver finalmente capito tutto quello che stavamo facendo, questo però avviene dopo l'evento. È difficile capire che puoi riprodurre un'azione e tutti allo stesso modo, un'azione artificiale, per far valere o per parlare della tua condizione, di un tuo diritto; la funzione vera e propria e il risultato che ne può scaturire lo capisci solo dopo averlo toccato con mano. Io stessa alcune volte in prova non capisco il senso dei movimenti che facciamo, mentre poi facendoli in piazza è tutto diverso, basta una persona che non si aspetta questa cosa e che viene rapita da un gruppo di gente che fa un'azione per capire la forza di questa. In questo senso sono molto diversi anche i progetti: per le Brigate Omsa entrava in gioco anche un discorso più politico già dall'inizio, mentre per i rifugiati l'obiettivo principale era quello di portare le persone a conoscere una realtà; all'interno del progetto rifugiati poi sono stati molto diversi i due esiti: a Lugo il pubblico era stato invitato, le persone si sono recate in un posto di proposito e predisposte a vedere. A Faenza le persone sono state sorprese da una cosa extraquotidiana ma che irrompe nella loro quotidianità, soprattutto la camminata era un'azione silenziosa, molto forte e presente ma silenziosa. Non violenta come impatto ma incisiva.

*Da attrice, com'è lavorare con loro?*

Personalmente ho imparato per il mio lavoro da loro. Ho osservato. Imparato non è la parola giusta perché purtroppo non sono ancora così brava, chissà se un giorno ci riuscirò, per ora non sono stata in grado di applicare al mio lavoro, alla costruzione di un mio personaggio, alcune bellissime qualità che ho notato in loro. Alcuni di loro hanno fatto cose con una forza che io come attrice non ho mai avuto. Alcune di queste sono delle vere e proprie scene come i Tay Chi nell'Omsa in cui tutte fanno movimenti della catena di montaggio e raccontano cosa fanno. In questo caso l'autenticità che viene fuori è una cosa fuori dal normale. Il racconto del viaggio di un rifugiato nel deserto e la forza che sprigiona con la sua voce e

con i suoi occhi. Altre sono semplici azioni fisiche, queste persone che fanno un minimo gesto che però ha un significato enorme, hanno una cosa dentro e la riescono ad esprimere con semplicità e bellezza.

Altro momento bellissimo è stato il laboratorio con Sasha del Théâtre du Soleil. A due ragazzi del Gambia è stato chiesto di fare un'improvvisazione e loro hanno continuato per venti minuti senza mai essere interrotti; erano bellissimi, sembravano dei bambini, erano loro stessi, naturali, hanno lavorato con una semplicità innocente, ma allo stesso tempo con una presenza scenica da grandi attori. Hanno fatto cose totalmente diverse da quello che è il modo di recitare del Teatro Due Mondi, ma sono cose stupende che io non saprei rifare con la naturalezza che hanno loro. Secondo me per un attore è utilissimo lavorare con questi non-attori che in fondo sono attori nati. Tutto ciò è un arricchimento personale fortissimo che non potrei trovare con nessun'altra esperienza, personalmente mi serve moltissimo per le mie motivazioni, le mie ricerche e il mio mondo emotivo di attrice; spesso nella costruzione di un personaggio o nella proposta di una scena vado a pescare da questa esperienza, da una di queste persone o da uno di questi avvenimenti.

*Secondo lei che beneficio ha portato quest'esperienza ai rifugiati?*

A trovare amici, ad imparare una lingua e forse a capire qualcosa, soprattutto all'inizio, di cosa vuol dire rapportarsi con un italiano. Ci sono molti modi per fraintendersi. Spesso ci siamo trovati a dire concretamente che una cosa non andava fatta o detta in quel modo, nell'approccio con le ragazze facevano cose veramente fuori dal normale per noi. Spesso questa diversità nell'esprimersi ha portato anche a situazioni divertenti. Una volta Alberto aveva proposto agli stranieri di fare e poi spiegare una cosa per loro assolutamente strana che avevano notato negli italiani; un ragazzo si soffiava il naso e poi guardava il fazzoletto, lui aveva notato questa stranezza negli italiani; ad un altro sembrava una cosa stranissima il fatto di baciarsi per salutarsi, tutti si baciavano sempre, anche gli uomini. Per queste cose è stato anche un laboratorio culturale di apprendimento e spiegazione oltre che un laboratorio teatrale.

Sicuramente credo che per qualcuno sia stata una valvola di sfogo, un diversivo rispetto alla vita che stavano conducendo. Purtroppo non è stata una valvola di sfogo per tutti, non tutti

sono riusciti ad aprire così tanto la valvola incanalando la loro forza, rabbia e disperazione in questo progetto tanto che c'è stato qualche episodio di violenza o cose del genere fuori dalla realtà che avevamo costruito. Non tutti hanno risolto i loro problemi e quelli che ci sono riusciti forse non lo hanno fatto perché il teatro li ha salvati, ma sicuramente per molti di loro è stata una esperienza toccante. I pochi che sono rimasti in zona vengono spesso a trovarci e a lavorare con noi. Con loro, ma anche con quelli che sentiamo di rado o non sentiamo più, c'è sempre un filo che ci lega. È come se tutti fossimo diventati un po' più grandi, avessimo fatto un pezzo del nostro lungo percorso insieme.

### *Possibilità di fare festival.*

Sarebbe sicuramente una cosa interessante ma ci sono due ostacoli molto grandi. Il primo è la transitorietà e instabilità della situazione dei rifugiati: per fare uno spettacolo, invitare compagnie e creare un festival ci vuole tempo, i gruppi di rifugiati che ci sono spesso si sfaldano dopo poco, chi trova lavoro, chi riparte per un nuovo viaggio, chi viene rimpatriato.. non ci sarebbe la sicurezza non di avere pubblico ma di avere attori. L'altro problema o più che altro rischio è la ghetizzazione, spesso ci sono delle belle iniziative: teatro in carcere, teatro con disabili, teatro con donne oggetto di violenza ma poi il tutto rischia di essere un fuoco che fa un gran polverone e dopo due giorni si spegne. La cosa utile sarebbe che queste realtà uscissero dalla nicchia e fossero conosciute e riconosciute a un livello più alto. Si dovrebbe creare una rete di comunicazioni, questo si potrebbe fare anche partendo da risorse minime, magari inserendo nell'organizzazione e nella stampa giovani usciti dall'università o ancora in formazione. Allo stesso tempo i festival già affermati potrebbero puntare su questo nuovo modo di fare teatro, un teatro sociale che però produce consapevolezza e arte. Non sarebbe bello se un nostro spettacolo, uno spettacolo della compagnia di Bologna e di realtà simili andasse ad esempio al festival di Santarcangelo? Questo potrebbe essere uno dei modi per far riprendere al teatro quella funzione sociale che aveva alle origini, quella dimensione non superficiale ma fruibile a tutti che poteva avere nella Grecia Antica.

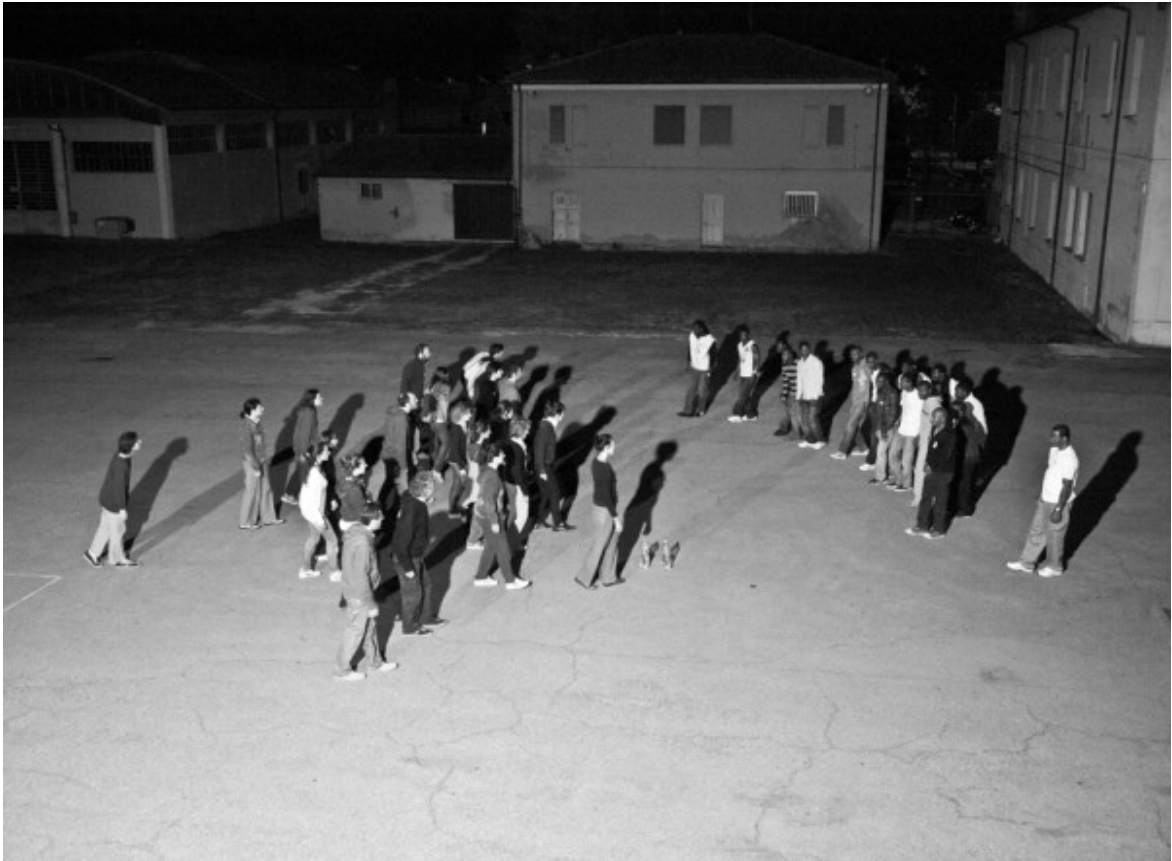
## FOTOGRAFIE



*Dalle onde del mondo, prove spettacolo, Lugo, Villa San Martino, luglio 2011. Ph Luca Mugellesi.*



*Dalle onde del mondo, Lugo, Villa San Martino, settembre 2011. Ph Stefano Tedioli.*



*Dalle onde del mondo, Lugo, Villa San Martino, settembre 2011. Ph Stefano Tedioli.*



*Dalle onde del mondo, Lugo, Villa San Martino, settembre 2011. Ph Stefano Tedioli.*





*Dalle onde del mondo, Lugo, Villa San Martino, settembre 2011. Ph Stefano Tedioli.*



*Dalle onde del mondo, Lugo, Villa San Martino, settembre 2011. Ph Stefano Tedioli.*



*Dalle onde del mondo*, Lugo, Villa San Martino, settembre 2011. Ph Stefano Tedioli.



*Dalle onde del mondo*, Lugo, Villa San Martino, settembre 2011. Ph Stefano Tedioli.



*Carovana Meticcia, Faenza, 3 marzo 2012. Ph. Luca Mugellesi*



*Faenza Città Aperta, Faenza, 5 Maggio 2012. Ph Luca Alberghi.*



## 4.2 Cantieri Meticci

### 4.2.1 Storia

La stagione 2013/2014 è molto particolare per la neonata compagnia Cantieri Meticci. È un vero e proprio anno di passaggio per il regista Pietro Floridia e per la sua compagnia, composta in particolar modo da rifugiati o richiedenti asilo politico.

L'idea di lavorare con i rifugiati parte da un'esigenza artistica e politica di Floridia. Come il regista racconta, nell'intervista da me effettuata e riportata di seguito in questo stesso capitolo, nel 2003 passa un periodo di tempo in Palestina a contatto con il teatro autoctono. Qui trova una cifra che il teatro occidentale ha perso: una dimensione quasi totalmente politica e pubblica dello spettacolo teatrale. Tornato in Italia si propone di lavorare con persone che possano portare questa cifra anche nel teatro europeo ed individua i rifugiati come possibili interlocutori.

Avevo l'esigenza di interagire con persone appartenenti a culture diverse dalla mia, cresciute in un ambiente in cui l'agire politico è una dimensione fondamentale, non è un lusso e tanto meno qualcosa di accessorio [...] Cercavo gente che ha vissuto di persona il prezzo che si paga nel momento in cui si cerca di agire politicamente, di fare un'azione che cambi il contesto pubblico entro il quale uno si trova ad operare<sup>165</sup>.

Nell'individuazione dei nuovi soggetti per il suo progetto, Floridia viene aiutato da una delle sue storiche collaboratrici, Alice Marzocchi, che, già da un po' di mesi, portava avanti, in alcuni centri di accoglienza, un laboratorio teatrale.

In collaborazione con il Teatro dell'Argine, di cui Floridia è stato uno dei fondatori insieme a Nicola Bonazzi e Andrea Paolucci, il regista inizia un laboratorio che formerà poi la *Compagnia dei Rifugiati*. Come esplicita il nome, la Compagnia che si forma dal laboratorio sarà composta unicamente da richiedenti asilo o rifugiati politici. Inizialmente i soggetti interessati erano unicamente persone fuggite dal proprio paese di origine per ragioni di

---

<sup>165</sup>Pietro Floridia, intervista riportata in questo stesso capitolo.

persecuzione politica, spesso in attesa che lo Stato Italiano concedesse loro lo *status* di rifugiato politico o la cittadinanza. L'idea del laboratorio nasce proprio pensando alla situazione del rifugiato:

Proprio pensando a questo limbo dell'attesa, occupato in parte da corsi di formazione e scuole di italiano, il lavoro teatrale si propone, utilizzando le tecniche dell'insegnamento teatrale, e secondo modalità laboratoriali, di dare una possibilità espressiva e comunicativa a persone che, data la loro posizione giuridica, sociale ed economica non possono avere accesso a certe tipologie di servizi<sup>166</sup>.

I gruppi iniziali erano formati da 10-12 partecipanti e il regista era supportato dall'aiuto di due collaboratori. Dal 2005, anno di fondazione della compagnia, al 2013 il gruppo ha mantenuto un carattere molto aperto, accogliendo persone straniere anche senza esperienze teatrali pregresse, provenienti da gran parte del mondo: Afghanistan, Iran, Iraq, Kurdistan, Albania, India, Congo, Camerun, Marocco, Liberia, Etiopia, Costa d'Avorio, oltre che da molti Stati europei.

Il Teatro dell'Argine, di cui il progetto faceva parte, lavora sul territorio su più fronti e, portando avanti la tematica multiculturale, fonda una compagnia che procede parallela alla *Compagnia dei rifugiati*, ovvero la *Scena dell'incontro*.

Tale gruppo, formato nel 2006, è costituito da ragazzi tra i 15 e i 25 anni, che si sono riuniti per lavorare su persone, storie e temi provenienti da cinque zone del mondo disagiate: i raccoglitori di rifiuti in Brasile, gli orfani di guerra del Mozambico, i minatori boliviani, il popolo iraniano e delle popolazioni che si trovano all'interno del conflitto israelo-palestinese. I ragazzi, sotto la supervisione dei membri del Teatro dell'Argine e con la collaborazione di Gigi Gherzi, hanno portato avanti il lavoro dando vita a due progetti itineranti che sono *Sulle dita di una mano* e *Viaggio attraverso l'accampamento mondo*. Un anno dopo è stato poi portato in scena lo spettacolo *Matrimonio a Babele*, nel quale sono state riportate le interviste e le suggestioni che la compagnia aveva raccolto tra coetanei stranieri<sup>167</sup>.

---

<sup>166</sup>Per maggiori informazioni si segnala il sito <http://www.arginet.it/>.

<sup>167</sup>*Idem*.

In seguito all'esperienza positiva e duratura della Compagnia dei Rifugiati, nel 2007 nasce la Compagnia Multiculturale. Qui la composizione del gruppo si amplia portando quello sguardo caleidoscopico di cui Floridaia parlerà spesso nella intervista riportata. Il gruppo si apre non solo a rifugiati politici e richiedenti asilo, ma anche a stranieri di ogni genere, a studenti e a italiani. Entrano a fare parte del gruppo anche persone che lavorano da alcuni anni con il Teatro dell'Argine. Il primo spettacolo presentato dalla Compagnia è *Grande Circo Inferno*. Lo spettacolo debutta in seno alla rassegna estiva Bè-Bologna Estate nel luglio 2008 e inaugura la stagione successiva, la stagione di prosa dell'ITC Teatro di San Lazzaro, sede del Teatro dell'Argine. La formazione della compagnia si deve a due forti convinzioni: da una parte la persuasione che la pratica teatrale sia di grande utilità nel processo di integrazione di un rifugiato e dall'altra la consapevolezza della forza che potrebbe avere, a livello artistico, la collaborazione in un'unica compagnia di soggetti provenienti da culture e vissuti totalmente diversi. Si cerca, insomma, di favorire momenti e movimenti di interscambio nel rispetto delle differenze e delle pluralità.

Questa apertura è dovuta al fatto che avevo il sospetto che si potesse creare una sorta di ghettizzazione, il lavoro rischiava di diventare come un giardino zoologico dove le persone guardano questi “esseri strani” con la curiosità con cui guarderebbero animali esotici. Oltre a questa paura mi sono accorto che il percorso dei richiedenti e parallelamente anche la pratica teatrale si sarebbe arricchita smisuratamente se si fosse reso il laboratorio un universo, anzi un *multiverso*, ovvero un luogo in cui le differenze, anche le più grandi, trovassero spazio e possibilità di espressione<sup>168</sup>.

I primi spettacoli prodotti dalla compagnia sono stati inseriti all'interno della rassegna *La Scena dell'Incontro*, rassegna di intercultura e arte che nasce a San Lazzaro ma, negli anni, si estende anche al centro di Bologna. Questo festival estivo, ogni anno porta a Bologna artisti da tutto il mondo e rappresentanti di diversi linguaggi artistici: scultori, musicisti, attori, giornalisti, saggisti e documentaristi.

Dopo anni di collaborazione con il Teatro dell'Argine e l'ITC Teatro di San Lazzaro, Floridaia decide di staccarsi del gruppo per costituire una sua compagnia che prende vita con

---

<sup>168</sup>Pietro Floridaia, intervista in questo stesso capitolo.



il nome di *Cantieri Meticci*. Il nome simboleggia due particolarità della suddetta. La parola *cantiere* rimanda a una sorta di laboratorio, seppur specializzato, in cui si impara e si migliora facendo, un luogo in cui si lavora per la creazione di un obiettivo comune. L'aggettivo *meticci* fa invece riferimento alla composizione della compagnia, un insieme di persone che mettono in comune il loro sapere in modo da produrre uno spettacolo plurale in cui si pone l'accento non su un'unica visione autorale ma sulla molteplicità degli sguardi presenti. L'obiettivo è “costruire un'orchestra in cui ci sono più punti di vista che coesistono”<sup>169</sup>. Si cerca cioè di arrivare ad un risultato finale che sia il frutto di una genesi collettiva.

Giunti al 2013, la compagnia ha bisogno di una propria autonomia per tentare di crescere e di trasformarsi in un'entità più complessa.

L'obiettivo sarà anche far sì che le proprie iniziative vengano finanziate in modo da sviluppare, in un futuro prossimo, un'economia autonoma. È proprio Floridia a parlare del fattore economico come motivo scatenante della divisione dalla precedente situazione. La compagnia continua a collaborare, per alcuni spettacoli e per giorni di prove, con Teatro dell'Argine e ITC, ma si stacca per provare a reggersi sulle proprie gambe.

Il problema di cui parla Floridia è di tipo economico e lavorativo. È molto facile incontrare un rifugiato che si destreggia facendo più lavori, quando riesce a racimolare la cifra giusta per vivere in Italia, manda tutto il restante alla famiglia che spesso rimane nel Paese di origine. Dopo il primo anno di permanenza in un centro di accoglienza il rifugiato è spesso costretto ad andare nuovamente via dall'ambiente che si era creato, soprattutto per motivi lavorativi. Chi ha avuto a che fare con l'esperienza teatrale è costretto a lasciarla perché si deve trasferire o perché il lavoro che ha trovato nella stessa città non gli permette di essere più così disponibile.

Io mi trovavo un po' come Sisifo con il masso che torna sempre al punto di partenza. Dentro una struttura variegata come l'Itc, la nostra realtà non era che una stanza di un'enorme casa, ma per diventare un progetto che possa dare un riscontro anche economico, seppur minimo, ai partecipanti la compagnia doveva provare a diventare

---

<sup>169</sup>*Ibidem*.



una casa. Dovevamo tentare di dare corso a una progettualità autonoma e portata alle estreme conseguenze; dobbiamo farci noi stessi stranieri<sup>170</sup>.

Il progetto, forse ambizioso e difficile, ma sicuramente valido, è quello di trasformare la compagnia in un mestiere a tutti gli effetti, un mestiere che forse inizialmente non fungerà da sostentamento totale per i suoi membri ma che pian piano possa diventare anche un'opportunità di guadagno.

#### 4.2.2 Verso il futuro

La compagnia abbandona il suo nome ma non le modalità di interazione con i nuovi richiedenti asilo. Dall'anno 2013/2014 l'organico della compagnia propone due laboratori teatrali, uno per chi non ha esperienza teatrale e l'altro per chi è diventato parte della compagnia. Affiancati a queste due proposte vi sono però molti progetti che si stanno avviando, alcuni in collaborazione con il vecchio gruppo teatrale e alcuni di nuovissima invenzione. Ogni progetto, seppur con modalità diverse, mira a stabilire e creare una rete di conoscenze e contatti tali da poter instaurare rapporti di collaborazione duraturi e proficui.

*I Ghetti Urbani Oggi*<sup>171</sup>. La compagnia si impegna in un progetto biennale a livello internazionale che ha come materia di studio il ghetto. Ghetto inteso come luogo chiuso in cui si riuniscono personalità, ideologie o nazionalità. Il progetto vede la partecipazione di artisti come videomaker, fotografi, musicisti e teatranti di varie nazionalità europee.

---

<sup>170</sup>*Ibidem*.

<sup>171</sup>The city of ghettos of today. Un progetto interdisciplinare della Fondazione Strefa WolnoŚlowa (Varsavia, Polonia) con il sostegno della Commissione Europea in partnership con Teatro dell'Argine Società Cooperativa Sociale (San Lazzaro di Savena, Bologna, Italia), Compagnia dei Rifugiati (Bologna, Italia), Beyond Borders Foundation (Varsavia, Polonia), European Alternatives Berlin (Berlino, Germania), Youth for the Development Alchemy YODA (Bologna, Italia), Helinä Rautavaara Ethnographic Museum (City of Espoo, Finlandia), The State Ethnographic Museum in Warsaw (Varsavia, Polonia), Foundation Ocalenie (Varsavia, Polonia), Ptarmigan rekisteröity yhdistys (Helsinki, Finlandia), Sopra i Ponti (Bologna, Italia), Teatro degli Incontri (Milano, Italia), Scuola Superiore di Studi Umanistici, Università di Bologna (Bologna, Italia), Arts Promotion Centre Finland – Taiteen Edistämiskeskus (Helsinki, Finlandia), HUMAK University of Applied Sciences (Kauniainen, Finlandia), Cie Check Points (Parigi, Francia), La Veilleuse de Belleville (Parigi, Francia), Sociology Institute of the Warsaw University (Varsavia, Polonia), Olinda Association ONLUS (Milano, Italia), Centre Social et Culturel La maison du bas Belleville (Parigi, Francia), University of Paris 8 (Parigi, Francia), Department of Geography, University of Zurich (Zurigo, Svizzera). Per maggiori informazioni <http://cityghettos.com/>.

[la base del progetto] è il desiderio di ridefinire e riesaminare il concetto di ghetto nel contesto dei quartieri chiusi delle realtà migratorie contemporanee: attraverso la creazione artistica e la ricerca sociologica si intende infatti creare uno spazio dove la storia dei ghetti migranti dell'Europa possa essere esaminata e discussa<sup>172</sup>.

A inizio lavoro vengono poste alcune domande o spunti di riflessione, in particolar modo ci si chiede che ruolo abbia nel mondo contemporaneo la parola ghetto, come sia possibile metterla in relazione all'Europa di oggi e come si formino i ghetti europei. Su queste domande si lavorerà tramite convegni e workshop tenuti nelle varie città europee quali Varsavia, Parigi, Bologna, Milano Helsinki e Berlino. A termine di ogni workshop sarà proposta un'installazione e un dibattito sulle tematiche affrontate. Il progetto si concluderà a Varsavia nel dicembre 2014. In questo contesto saranno ospitate tutte le creazioni artistiche prodotte precedentemente e si procederà con un dibattito finale che raccoglierà i materiali provenienti da tutte le realtà coinvolte: artistiche, culturali, universitarie e sociali.

Il progetto *The city Ghettos of Today* sarà presentato il 5 e 6 luglio 2014 nella sede di Bologna con uno spettacolo e un workshop a cura della compagnia Cantieri Meticci e del suo regista Pietro Floridia, ma il progetto è già avviato in Italia anche ad ottobre 2013. Nella serata del 10 ottobre l'ex maternità di via D'Azeglio a Bologna ha ospitato in una suggestiva cornice il dibattito internazionale: *Ghetti urbani di oggi. Spunti per un'esplorazione delle memorie e delle realtà presenti delle comunità migranti nelle città Europee*. È seguita una performance della compagnia che proponeva piccoli monologhi, nelle stanze dell'ex maternità, tratti dal romanzo *Nadia* di Tahar Ben Jelloun, sulla seconda generazione di immigrati che vive nella periferia parigina.

*Alone We Stand: addressing women loneliness through theater and cross-cultural exchange between Palestine and Italy*.

Questo progetto di Al-Harah Theater, un teatro palestinese, vede in partnership il Teatro dell'Argine e Oxfam Italia. Il progetto gode del co-finanziamento europeo e mira a promuovere gli scambi interculturali tra Palestina e Italia. La proposta è quella di lavorare sul tema della solitudine femminile e sul ruolo sociale della donna, in particolar modo attraverso il teatro. Il progetto prevede interviste a donne palestinesi single di più di

---

<sup>172</sup>[http://www.cantierimeticci.it/?page\\_id=93](http://www.cantierimeticci.it/?page_id=93).

trent'anni. Spesso queste donne, single per scelta, o divorziate o vedove, non vengono considerate dalla società o sono recluse nelle case come oggetto di vergogna. Il progetto si propone di portare alla luce questa realtà tramite workshop teatrali per facilitare la loro libera espressione, con incontri di sensibilizzazione presso università e associazioni e una visita di scambio, nei territori palestinesi occupati. Portano avanti il progetto artisti del Teatro dell'Argine, in primis il regista Pietro Floridia, il videomaker Fulvio Rifuggio e lo scenografo Gabriele Silva. Lo scambio porterà alla costruzione di uno spettacolo: *Shakespeare's sisters*<sup>173</sup>.

Lo spettacolo ha assunto, *in itinere*, una forma molto particolare. Il 5 Novembre Floridia viene fermato per dei controlli all'aeroporto di Tel Aviv. Interrogato per ore, è stato poi costretto a lasciare il paese senza potervi fare ritorno per i successivi cinque anni. Lo spettacolo però è andato avanti ugualmente. Il regista lavora con la compagnia via skype e porta avanti le prove con la compagnia Cantieri Meticci in Italia. Alle prove, nel centro culturale Zonarelli, si studiano i percorsi con schermi di luci e di ombre che, tramite internet, vengono commentati e discussi in diretta anche con la compagnia in Palestina. Questo sottolinea un tratto caratteristico della compagnia, i Cantieri Meticci cercano di lavorare sulle differenze, così come sugli ostacoli, anche con i nuovi mezzi che la tecnologia mette a disposizione:

sono stato respinto da Israele quando dovevo andare a fare uno spettacolo in Palestina. Ho fatto la regia via Skype, abbiamo fatto teatro nel web; ho utilizzato i mezzi che il mondo contemporaneo ci mette a disposizione per fare qualcosa che sennò mi sarebbe stato impedito di fare. Lo spettacolo è andato in scena. Quello che voglio dire è che forse dobbiamo rapportarci a quello che sta succedendo, dobbiamo mantenere i nostri principi ma mutare le scialuppe che ci tengono a galla<sup>174</sup>.

*Il progetto di ristorazione: RiStoryArte.* Per diverse ragioni, tra cui le esperienze lavorative, in compagnia ci sono molti giovani che hanno una particolare propensione per la cucina.

---

<sup>173</sup>*Shakespeare's sisters*, portato in scena il 30-12-2013 al National Center for Culture and Arts\ King Hussein Arjan Area, Amman, Jordan Welcome. Per la regia Pietro Floridia, scritto da Pietro Floridia e Mirna Sakhleh, con gli attori del Al-Harah Theater: Adeeb Safadi, Mirna Sakhleh, Raeda Ghazaleh, Reem Talhamy. Set designer: Gabriele Silva Sound technician: Aissam Rishmawi, Video editor: Fulvio Rifuggio.

<sup>174</sup>Pietro Floridia, intervista in questo stesso capitolo.

L'idea di questo progetto è nata per la voglia di proporre al pubblico qualcosa di facilmente fruibile e di unire due passioni, la cucina e il racconto, facendo di un lavoro un'arte. Il RiStoryArte sarà costituito da tavoli, spesso prodotti dall'accademia di Belle Arti. I tavoli, già di per sé, costituiranno pezzi d'arte che, messi insieme, potrebbero dar vita a enormi tavolate dalle forme più disparate e curiose. Il regista fa l'esempio di una grande tavolata a spirale come metafora del viaggio.

I ragazzi più inclini alla cucina seguono un corso con chef italiani ed europei che li aiuteranno a migliorare la loro tecnica e creeranno con loro nuovi “piatti meticcî”. Gli ingredienti, i colori, i sapori dei piatti caratteristici dei paesi di provenienza dei rifugiati, conditi con l'aria europea, si muoveranno in un continuo gioco di contaminazione culinaria. L'esperienza pare orientarsi ed espandersi nel filone di altre esperienze parallele.

Marco Aime descrive un aneddoto narratogli da Don Piero Gallo, parroco di San Salvario (quartiere di Torino con forte presenza di immigrati) che ben esprime lo stesso concetto:

In una scuola materna del quartiere frequentata da molti bambini maghrebini, le maestre hanno deciso un giorno di preparare il couscous. Hanno cercato la ricetta originale per cucinarlo, secondo la tradizione. I bambini erano contenti. Poi una maestra ha chiesto ad un piccolo marocchino: -Ti piace? -Sì -E' come quello che fa la tua mamma? -Quello che fa la mia mamma è più buono perché mette uno strato di couscous e uno di tortellini<sup>175</sup>.

Tornando all'esperienza bolognese, a servire saranno i camerieri-attori della compagnia i quali, tra una portata e l'altra, con l'aiuto dei tavoli che potranno ospitare al loro interno videoproiezioni, racconteranno storie migranti. I camerieri andranno a dar vita a quello che la compagnia chiama *archivio vivente di storie migranti*. Le storie personali, alla luce di testi poetici e letterari che parlano di cibo, saranno rielaborate e trasformate, tramite esercizi spesso di improvvisazione, di performance “servite” tra una portata e l'altra.

Il ristoryarte avrà come caratteristica quella di essere tascabile ed esportabile. La compagnia si propone di portare in giro la propria arte spostandosi di volta in volta nei luoghi commissionati. Oltre a serate tematiche e tavoli divisi per paesi di provenienza propone

---

<sup>175</sup>Marco Aime, *Eccessi di culture*, cit., p.136.

“ape-racconti” (aperitivi e storie) e catering. L'idea del ristorante sottolinea in maniera chiara uno dei principi del metodo lavorativo di Florida; il regista cerca di porre l'accento sui punti di forza, lavorando dall'interno sulle debolezze. L'idea è quella di crearsi un lavoro mettendo in gioco le proprie forze e le proprie abilità, adattandosi alla situazione e allo stesso tempo adattando la situazione a ciò che la vita ci ha portato a conoscere.

Aiutare [i rifugiati] non soltanto sollevandoli un po' dai loro problemi, sarebbe preferibile dargli anche l'opportunità di un lavoro magari dentro alla compagnia, sarebbe importante creare questa possibilità partendo dalle capacità di ognuno. La capacità personale è molto importante e Pietro ci crede molto, lui è uno che ti lascia provare, crede nel tuo talento<sup>176</sup>.

Altro progetto che la compagnia sta mettendo in piedi è quello denominato Terre Madri. In compagnia sono rappresentati molti paesi, europei ed extraeuropei. Essa si propone di allargare i propri orizzonti, di andare come una nave alla scoperta di *luoghi altri*. Si è pensato, dove possibile, di rafforzare il legame con la terra di origine degli attori in modo da sfruttare al massimo tutti i ponti per future collaborazioni anche fuori dall'Italia. L'idea è quella di creare uno scambio reciproco tramite laboratori e collaborazioni, creare uno scambio di saperi sempre fluente, nonché offrire la possibilità di accoglienza per gli stranieri che arrivano. Sempre Younes El Bouzari parla nell'intervista anche di questo progetto e della possibilità di creare legami con il Marocco, sua terra di origine.

Ci sono dei progetti che a me interessano molto, ad esempio quello delle *Terre Madri*: si pensa di creare un ponte tra i paesi di origine dei membri della compagnia e l'Italia. Nel mio caso, ad esempio, stiamo pensando di fare un'accoglienza per quelli che vengono dal Marocco, siano studenti, rifugiati o viaggiatori<sup>177</sup>.

---

<sup>176</sup>Younes El Bouzari, intervista in questo stesso capitolo.

<sup>177</sup>*Ibidem*.

### 4.2.3 Il laboratorio e le sue pratiche

Dall'anno 2013/2014, e quindi dalla formazione vera e propria della compagnia Cantieri Meticci, l'organizzazione propone due tipi di percorso diversi.

Spinti dalla volontà di fare dell'iniziale laboratorio una compagnia stabile, si propongono tre momenti d'incontro diversi durante la settimana. I Cantieri Meticci non rinunciano alla formula iniziale sulla quale si fondano, che consiste in un laboratorio per grandi numeri, aperto in particolar modo ai richiedenti asilo e ai rifugiati, ma contemporaneamente anche a stranieri di ogni altro genere, a italiani studenti e lavoratori. L'occhio è sempre rivolto "all'apprezzamento per un patrimonio prezioso da non dissipare e al coraggio per il nuovo da conquistare"<sup>178</sup>. Il laboratorio del lunedì ha una dimensione sociale con l'obiettivo di raggiungere il benessere dei soggetti partecipanti. Primo fra tutti, si cerca di aiutare il richiedente ad imparare la lingua italiana tramite la narrazione e l'azione teatrale. Attraverso le tecniche di narrazione si cerca di incrementare la sicurezza e la stima di sé, che spesso nel percorso del richiedente asilo sono venute meno. Attraverso l'interazione, non soltanto con richiedenti di altre parti del mondo ma anche con gli italiani, si cerca di porre le basi per creare una rete di rapporti tale da offrire accoglienza a chi non ha più niente ed è dovuto fuggire. Questi intenti sono arricchiti dal valore del gioco teatrale e quindi dalla possibilità di esprimere, almeno in parte, attraverso il teatro, le paure, la rabbia o lo stress e di incanalare le energie che potrebbero diventare negative in qualcosa di costruttivo.

Il laboratorio del lunedì è a tutti gli effetti un laboratorio multiculturale. Durante il tirocinio presso la compagnia, ho avuto la possibilità di partecipare anche a questo laboratorio. Gli incontri, della durata di circa due ore, più qualche momento dedicato alla socializzazione, vede un numero sempre variabile di partecipanti. Inizialmente il regista ha avuto l'esigenza di fare due incontri di conoscenza. Il primo con i richiedenti e possibili nuove leve, che si è svolto nelle case di accoglienza. In questa sede gli attori, soprattutto i rifugiati o gli stranieri, hanno raccontato la loro esperienza e hanno messo in luce gli effetti positivi che il laboratorio ha avuto su di loro. Il secondo incontro è stato dedicato agli italiani che hanno deciso di partecipare al progetto. In questo contesto, Florida spiega quali sono i progetti e

---

<sup>178</sup>Stefano Bolognini, *Passaggi segreti*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p.31.

gli obiettivi del laboratorio e sottolinea in maniera decisa quale sarà il ruolo degli italiani. Senza mezzi termini, mette al bando i protagonismi, sottolineando che la priorità sarà data ai rifugiati, gli altri dovranno aiutare questi ad integrarsi.

[La] difficoltà nasce da livelli di partenza molto diversi, caso più eclatante è la padronanza della lingua. Per ovvie ragioni, l'italiano che viene a fare il laboratorio è più avvantaggiato nell'esprimersi, se non si sta molto attenti, certi protagonismi o semplicemente delle velocità di risposta molto diverse possono far sentire il richiedente inadeguato o inferiore alla situazione in cui si trova. Gli italiani che partecipano devono fungere da traino e non da concorrenti. Spesso però chi ha l'atteggiamento concorrenziale si auto elimina dopo poco dal percorso laboratoriale<sup>179</sup>.

Le parole chiave del laboratorio del lunedì sono *diversità, clima e ascolto*. È lo stesso Pietro Floridia a parlare del laboratorio come di un inno alla *diversità*. Questa peculiarità dovrà rimanere immutata in tutto il laboratorio, in modo da lavorare non tanto per appianare le differenze quanto per ingrandirle e conoscerle meglio. Il *clima* del laboratorio deve fornire divertimento e serenità agli utenti. Il gruppo funge, per coloro che hanno dovuto lasciare tutti gli affetti, da supporto e sostegno proprio come una famiglia, e le ore di laboratorio sono sentite come un'occasione per conoscere gente nuova e per riprendersi un po' di quella vita perduta nell'odissea del viaggio. Sono qui presenti due poli ugualmente importanti: l'apprezzamento e il rispetto per il patrimonio prezioso che i rifugiati portano con sé, e la spinta a favorire la conquista del nuovo. L'*ascolto* poi, fondamentale in un laboratorio teatrale, deve essere costante e spesso attento più ai silenzi e alle assenze che alle parole. Spesso il rifugiato si chiude nel suo mondo impedendo la comunicazione con l'altro. Le parole in talune circostanze possono essere vuote se i ricordi che le collegano alle cose sono interdetti o dolorosi da esprimere. *Rem tene, verba sequentur* recitava Catone il Censore nelle *Orationes* (Tieni in mente la cosa, le parole seguiranno). Molte volte, il rifugiato non riconosce, almeno inizialmente, il carattere benefico del laboratorio e lo trova una perdita di tempo. La capacità di insistere nel convincimento alla partecipazione è fondamentale. Durante il laboratorio ho potuto sperimentare personalmente questa iniziale ritrosia. Nelle

---

<sup>179</sup>Pietro Floridia, intervista in questo stesso capitolo.

prime lezioni spesso c'è un atteggiamento di studio della situazione nuova e in ognuno, chi più chi meno, si percepisce una sorta di conflitto interno tra il desiderio di partecipare, di raccontarsi e il bisogno di difendersi e di rimanere nel proprio guscio. Ricordo un ragazzo che stava ai margini della sale e solo dopo un po' di benevola insistenza ha iniziato a partecipare attivamente, fino a farsi carico di un suo racconto e del suo cibo preferito. Difficoltà ben più grande è vissuta da chi, possedendo un'auto, si fa carico di andare a prendere i rifugiati nei centri di accoglienza. In questi casi molti dei partecipanti si negano spesso con futili pretesti. Alice Marzocchi tratta ormai sapientemente e con caparbia gentilezza questi inconvenienti, tanto che il suo comportamento rimane nella mente di molti rifugiati e membri della compagnia, prima fra tutti Laura:

Alcuni della compagnia sono venuti, come abbiamo fatto noi quest'anno, a parlarci in via Ceri. Ma a me non interessava o meglio non avevo voglia. Avevo i miei problemi e non avevo assolutamente voglia di parlarne con gli altri. All'inizio sono andata solo perché c'era Alice che continuava ad insistere, ti veniva a cercare anche se eri in bagno; ho deciso di andare per farla contenta, pensavo fosse il modo migliore per togliermela dai piedi, ma poi pian piano mi sono piaciuti<sup>180</sup>.

Il laboratorio si svolge più o meno sempre nella solita forma ormai consolidata negli anni, che pian piano si arricchisce di sempre nuove suggestioni. La prima parte degli incontri è condotta da Alice Marzocchi che si occupa dell'iniziazione al linguaggio e alle tecniche teatrali, mentre la seconda parte, di competenza più specifica del regista Pietro Floridia e della drammaturga Viviana Salvati, è dedicata all'improvvisazione e alla costruzione di storie.

Il laboratorio costituisce una novità non solo per i nuovi richiedenti, che spesso si trovano a scoprire un mondo a loro totalmente sconosciuto, ma anche per i “vecchi” della compagnia. Da quest'anno infatti uno dei tanti progetti di Cantieri Meticci è quello di puntare sulla formazione di conduttori di laboratori e drammaturghi. Floridia propone corsi settimanali che dovrebbero formare animatori teatrali in grado di tenere laboratori in diversi centri di accoglienza. L'idea iniziale è quella di creare coppie miste (italiano-straniero) in modo da

---

<sup>180</sup>Laura, intervista in questo stesso capitolo.



avere già come nucleo di partenza un doppio bagaglio culturale e sicuramente una più larga possibilità di interazione anche nei luoghi in cui si terranno i laboratori. Anche questa scelta va nella direzione di facilitare il movimento di incontro e di interscambio nel rispetto delle differenze e delle pluralità. Durante gli incontri, il regista cerca di dare anche un *imprinting* registico e drammaturgico ai partecipanti. Le lezioni teoriche del corso di drammaturgia trovano riscontro pratico il lunedì successivo nel laboratorio. Compito dei drammaturghi in erba è quello di esplicitare le potenzialità del loro lavoro proponendo esercizi e testi ai nuovi richiedenti.

Come detto, la prima parte del laboratorio è dedicata ad esercizi di concentrazione e condivisione. Il primo esercizio, proposto come apertura del corso, è sempre lo stesso: giocando sulla facilità con cui molti dei rifugiati si lanciano nel ballo, tutti in cerchio si guadagna il centro facendo un gesto di saluto che sia rappresentativo di ogni persona. Questo esercizio serve innanzitutto a segnare l'inizio di un percorso, simboleggia l'entrata in un luogo altro, dove il quotidiano e le preoccupazioni restano fuori, o almeno non la fanno da padrona. Dopo questo esercizio si inizia il laboratorio vero e proprio. La conoscenza e la consapevolezza degli spazi sono uno dei primi passi per appropriarsi del luogo laboratorio: ai partecipanti è chiesto di camminare riempiendo tutti gli spazi, mantenendo molta concentrazione anche sui movimenti dei colleghi. Superata questa prima fase di ascolto e concentrazione si passa alla caratterizzazione. L'esercizio si arricchisce di connotazioni e quindi a camminare non è più la persona stessa ma un vecchio o un bambino, per arrivare ad essere poi un marziano. È fondamentale la variazione sia per non annoiare i partecipanti sia per capire e studiare quali sono i talenti di ognuno. La camminata sarà quindi diversificata per stili (animali, età, situazioni ambientali), per velocità (solitamente da 1 a 10) o per altezze ( punta di piedi, piegati, striscianti). In questi esercizi è molto importante lo *stimolo* che si dà, avendo a che fare con non-attori o, come preferisce Floridia, con attori non professionisti: più lo stimolo è forte e preciso più la persona si sentirà sicura di quello che andrà a fare. L'altro genere di esercizio caro alla compagnia poggia su un altro punto fondamentale: l'*opposizione* e il *conflitto*, come dice il regista

Il teatro si nutre proprio del conflitto: Dioniso era uno straniero così come lo era Edipo, la tragedia stessa si fonda su conflitti inconciliabili, su visioni del mondo totalmente diverse, non sintetizzabili in tesi, antitesi e sintesi. Nel nostro mondo, giocare questo conflitto diventa molto interessante, diventa una sorta di tentativo di recuperare, o mettere in campo, una specie di rimosso che la nostra cultura possiede, seppur sepolto<sup>181</sup>.

Si proporranno, quindi, esercizi prettamente di movimento fisico che presentano la contrapposizione gruppo coro, italiano straniero, uomo donna... questi esercizi serviranno anche a gettare le basi per lo spettacolo finale. Il tema di quest'anno è incentrato sul cibo e si nutrirà di una dialettica di collaborazione oppositiva tra gli italiani che faranno da narratori e i richiedenti che saranno i soggetti ai quali verrà affidata tutta la parte fisica.

La seconda parte del laboratorio, guidata spesso da Floridia e dalla drammaturga Viviana Salvati, presenta esercizi incentrati sulla creazione. Si parte da uno stimolo che può essere un plot narrativo o delle immagini, per andare ad indagare diverse forme di improvvisazione e narrazione.

L' esercizio proposto il primo giorno di laboratorio è stato la descrizione di un piatto che per un qualsiasi motivo fosse caro a ciascun narratore. Con alcune domande quali cosa ti ricorda questo piatto? lo fai tu o qualcun' altro? lo trovi anche in Italia?... il narratore si avventurava in una storia prima a coppia poi in gruppo. Questo primo esercizio cerca, utilizzando qualcosa di conosciuto, di far interagire senza paura stranieri e italiani e in alcuni casi di facilitare, tramite qualcosa di non diretto come potrebbe essere il viaggio della fuga, l'apertura a parlare di sé. Conscio della sua esperienza di laboratorio nell'anno precedente, Younes spiega così:

È bello quando capisci che tu attraverso il teatro riesci ad esprimerti, a fare arrivare quello che ti sta a cuore, quello che ti fa male, quello che hai vissuto, ciò che ti piace; fai rivivere i tuoi ricordi e riesci a raggiungere un gruppo di gente con la quale fuori non avresti mai avuto la possibilità di parlare: attraverso il teatro sono loro che vengono ad

---

<sup>181</sup>Pietro Floridia, intervista in questo stesso capitolo.

ascoltarti. Là hai tutta la libertà e tutto il diritto, sei nel tuo posto, il palcoscenico è tuo, allora hai il diritto di dire quello che vuoi e riesci a dire quello che vuoi<sup>182</sup>.

Nella mia esperienza personale, durante questo esercizio, ho potuto toccare con mano il meccanismo che si instaura quasi automaticamente con il teatro e la possibilità di fungere da intermediario tra l'indicazione dell'esercizio e il risultato. Ero in coppia con un ragazzo marocchino che per timidezza o per paura di sbagliare non voleva raccontare niente, si rifiutava dicendo di non aver da raccontare alcun piatto tipico. Ho iniziato allora a raccontare io di un piatto molto semplice, spiegando che mi piaceva non per il gusto ma semplicemente perché mi ricordava una persona, e così ho continuato a raccontare fino a quando, ad un certo punto, il mio compagno si è illuminato e ha potuto nominare un suo piatto tipico. Il suo racconto, fatto prima a me e poi interamente da lui al gruppo, era pieno di dettagli e suggestioni. L'utilità di questo esercizio mi è stata riconfermata poi da Laura che, nella sua intervista, dopo avermi risposto con una serie di affermazioni secche, ha trovato il modo di raccontarmi qualcosa in più di lei, partendo proprio dalla descrizione di un piatto tipico. Stessa cosa è successa subito dopo l'intervista a Yakub che, ancora preso dal racconto delle sue esperienze, parla di uno piatto tipico raccontandomi in dettaglio la preparazione e le emozioni che lui prova mangiandolo. Mi è sembrato doveroso citare almeno questo esercizio in quanto sembra abbia portato a ottimi risultati nel momento laboratoriale e anche al di fuori, oltre a introdurre quello che sarà il tema dello spettacolo prodotto dal laboratorio che andrà in scena tra giugno e luglio.

#### **4.2.4 Spettacoli**

La Compagnia dei Rifugiati, divenuta solo da poco compagnia Cantieri Meticci ha dato vita a molti spettacoli che vedono nel cast italiani e stranieri, lavoratori, studenti, giovani e adulti che collaborano in un'ottica di teatro partecipato, che agisce sul sociale ma che mira a portare in scena spettacoli sempre con un obiettivo artistico. Più avanti in questo lavoro delineerò le poetiche della compagnia tramite l'analisi approfondita de *Il violino del Titanic*

---

<sup>182</sup>Younes El Bouzari, intervista in questo stesso capitolo.

ma già dagli spettacoli precedenti, soprattutto esiti del laboratorio, come ci ricorda Floridaia, si possono evincere le direttrici del lavoro della compagnia.

Uno dei primi spettacoli che va in scena all'ITC di San Lazzaro, e che poi viene replicato nell'ambito di *Bè- Bologna estate*, è *Il calcio in faccia*.

### **“Il calcio in faccia. Studio per uno spettacolo calcistico fatto da richiedenti asilo politico”**

Lo spettacolo del 2006 è firmato dal regista Pietro Floridaia. La drammaturgia sembra rispecchiare le parole di Floridaia che dice:

[...] da un punto di vista drammaturgico, la definirei una fase in cui, attraverso il teatro, cercavo di raccontare le loro storie o comunque storie che affrontassero le “odissee” di coloro che fuggono dal proprio Paese, che affrontano viaggi difficilissimi e approdano in un contesto spesso ostile. Le drammaturgie avevano quindi come oggetto le condizioni difficili del viaggio, le difficoltà di interazione con una società sconosciuta, la ricostruzione di una vita<sup>183</sup>.

Lo spettacolo si muove continuamente tra finzione e realtà. Gli attori, alcuni partecipanti al laboratorio da due anni, altri da meno tempo entrati in compagnia, presentano con ironia la propria storia e il loro viaggio terribile unendo alla realtà dei fatti una vena di fantasia che presenta tratti di leggerezza, a volte comicità, demolendo dal di dentro gli stereotipi sul rifugiato.

“Un viaggio immaginario che, tramite la metafora del calcio, nasconde vere fughe da situazioni disperate. Si ride molto, anche se si parla di persecuzioni, miseria e migrazioni”<sup>184</sup>.

Un gruppo di emigranti disperati, che si fingono giocatori professionisti, gioca una partita di calcio vincendo su una famosa squadra italiana. Uno dei componenti racconta però poi di esser un ladro del centro Africa. Nel suo paese ha rubato i borsoni di una squadra di calcio

---

<sup>183</sup>Pietro Floridaia, intervista in questo stesso capitolo.

<sup>184</sup>Massimo Marino, *Il calcio in faccia, la fuga in scena*, Corriere di Bologna, 24 giugno 2007.

sperando di trovarvi dentro del denaro, ma il bottino era costituito solo dalle divise e dai biglietti di una nave diretta in Europa. Ecco che inizia il viaggio della speranza, il ladro coinvolge altri disperati che come lui vogliono lasciare l'Africa e si stavano imbarcando. Alla compagnia si aggiungono tre clandestini (un indiano, un pakistano e un kossovaro) che, avendo scoperto l'inganno, minacciano di denunciarli se non verranno aiutati. Questo è il plot sul quale poi si muovono tutte le storie vere dei rifugiati: chi fa il suo viaggio nascosto nel doppiofondo di un camion, chi brucia la divisa dell'esercito e scappa dal suo paese e ancora chi, studente, scappa dal Congo per non rimanere intrappolato in una sanguinosa crisi economica e politica.

### **“La stagione delle piogge”**

Questa volta lo spettacolo proposto è tratto dall'omonimo testo del drammaturgo ghanese Nii Oma Hunter. Lo spettacolo, portato in scena all'interno della rassegna *La scena dell'incontro*, prende vita nel 2007.

Aràba è in attesa dei suoi figli che, a causa della siccità, sono dovuti andare a prendere l'acqua in un villaggio lontano. La storia si incentra sulla donna che, pur vivendo in una casa misera, cerca di mantenere la massima dignità dell'abitazione. La si vede spesso lottare con due “inquilini” della casa: due topi simpatici e un po' filosofi che lei non sopporta. La pioggia prende il posto della siccità, fino a trasformarsi in calamità naturale. La scelta di questo testo è dovuta al fatto che il drammaturgo mescola elementi del teatro africano con modelli drammaturgici italiani e mette in campo una riflessione sugli effetti devastanti che l'azione dell'uomo gioca sulla Terra.

### **“Rifugio Italia”**

Dal foglio di sala dello spettacolo prodotto nel 2008, e che debutta nella Giornata Mondiale del Rifugiato nella struttura di accoglienza di Quarto di Sopra, non si leggono i nomi degli attori, ma una semplice formula che si riferisce alla partecipazione dei residenti nelle strutture di accoglienza. Probabilmente questa dicitura è dovuta al fatto che la maggior parte sono arrivati da poco in Italia e sono ancora in attesa di sapere che ne sarà del loro destino.

Dieci uomini, dieci storie, dieci viaggi da raccontare, un solo presente. Chilometri di polvere respirata aggrappato ad un camion, miglia di onde sotto la luna, centinaia di passi di paura e di speranza. Ma il viaggio più lungo comincia in Italia, tra timbri e documenti, fotografie e impronte. Un modulo da riempire, poi un altro, un altro ancora. In una casella il tuo nome, in un'altra la tua vita. Devi ricordare tutto, non puoi rimuovere, devi dimostrare la tua disperazione<sup>185</sup>.

A differenza degli spettacoli precedenti, questo non prende spunto da una drammaturgia teatrale o da un testo scritto *ad hoc*, ma dalla legge sul diritto di asilo. Lo spettacolo racconta sì dei viaggi per arrivare in Italia, ma del viaggio metaforico, del limbo in cui i richiedenti vivono una volta giunti nel nostro paese. Due sono le cifre stilistiche che poi saranno frequentemente usate dalla compagnia: l'impiego di proiettori e video proiezioni su un maxi schermo e un forte coinvolgimento del pubblico. La scena è cosparsa di porte che simboleggiano la zona liminale del non dentro e non fuori in cui si trova il rifugiato. Le porte sono oggetti metaforici attraversati dagli attori e dal pubblico che, seguendo i protagonisti, viene portato nelle loro storie e, nel corso del lungo viaggio, si affeziona a queste persone sconosciute.

### **“America America”**

Con questo spettacolo del 2009 il regista Floridia conduce e introduce i suoi attori al confronto con i grandi testi. La compagnia, più che mai internazionale (Afghanistan, Iran, Camerun, Nigeria Kosovo, India, Congo e Italia), si confronta con il difficile testo di Elia Kazan. Come è tipico della compagnia, la trama dello spettacolo è interiorizzata e resa stratificata dagli attori che intrecciano racconto, spettacolo e realtà.

Lo spettacolo narra le difficoltà che gli emigranti hanno vissuto prima nel loro paese, poi quelle che accompagnano l'idea di partire, le imprese fatte durante il viaggio nonché il ruolo degli “squali” che tentano di arricchirsi sulla disperazione altrui. Ecco, raccontate nel romanzo, come nello spettacolo, le molte facce del miraggio occidentale, ma anche la forza indomita che porterà il protagonista a raggiungere la sua meta.

---

<sup>185</sup>Archivio Teatro Polivalente Occupato TPO, Bologna.

## **“Poetandem” e “Il viaggio verso l'accampamento mondo”**

Nell'anno 2009/2010, durante la partecipazione a *La scena dell'incontro*, la compagnia, in collaborazione con il teatro dell'Argine, propone due eventi-spettacolo molto particolari. Si propone il *Poetandem*. Tutti coloro che fanno parte del Teatro dell'Argine, armati solamente di una poesia e di una bicicletta, invadono il centro di Bologna, affiancano i passanti e condividono con loro la poesia che narra di storie e vite lontane, di incontri, di mescolanza e condivisione. Sempre nel 2010 la compagnia costruisce vere e proprie tende che per alcuni giorni stazionano in una piazza al centro di Bologna. All'interno di ogni tenda ( marocchina, israeliana, kosovara, afgana...) una storia, una proiezione o una persona diversa. In una tenda un ragazzo afgano racconta del suo viaggio verso l'Italia, in un'altra si viene in contatto con la cultura marocchina sorseggiando un tè, in un'altra ancora si commentano foto provenienti da tutto il mondo. Ogni tenda come un piccolo mondo per conoscere e dialogare con l'altro, con colui che è diverso.

## **“Il muro”**

Sempre nel 2010 e nell'ambito de *La scena dell'incontro*, la compagnia si fa ancora più eterogenea. Al cast di residenti nelle strutture di accoglienza si affiancano alcuni dei ragazzi che seguono i laboratori al Teatro dell'Argine. Lo spettacolo racconta di un non meglio precisato luogo in cui si aspetta costantemente lo straniero, il “barbaro”. L'attesa si carica di aspettative, ognuno si crea il proprio immaginario circa lo straniero. Un giorno, finalmente, gli stranieri arrivano e da lì inizia un processo di integrazione in cui aspettative e realtà si scontrano. Tramite questo gioco di reale opposizione tra ragazzi italiani partecipanti ai laboratori del Teatro dell'Argine e richiedenti asilo delle strutture di accoglienza, si crea una trama articolata e sfaccettata che mette in scena il caleidoscopio di visioni diverse su cui la compagnia opera.

## **“Candido, ovvero la ricerca del migliore dei mondi possibili”**

A partire dal celebre testo di Voltaire, per un anno abbiamo sottoposto a decine di migranti e a decine di italiani domande del tipo: cosa ti ha spinto a credere che questo fosse il migliore dei mondi possibili? Hai mai incontrato un Candido e quale effetto ti ha fatto? L’ottimismo ha senso oppure è un atto irresponsabile?<sup>186</sup>.

Come avviene spesso nella prassi della compagnia, oltre al testo vero e proprio, il motore dell’azione è rappresentato da alcune domande o alcune parole su cui ragionare, come queste sopra riportate. Da queste riflessioni sono nate partiture orali e fisiche, monologhi e momenti corali di forte impatto e coinvolgimento del pubblico. Il regista mi spiega che nella messa in scena, fatta nel 2011, c’erano ragazzi attori che si aggiravano tra il pubblico e facevano il loro monologo rivolti a un gruppetto di spettatori, andandosi poi a spostare all’interno di un altro gruppo. A questo erano aggiunti momenti corali o momenti rivolti a tutti gli spettatori, recitati al microfono. I naufraghi richiedenti asilo diventavano i veri Naufraghi di Candido. La storia di Cunegonda, strappata al protagonista poiché doveva sposarsi con un altro uomo, riprende vita tramite due ragazze camerunensi che narrano una storia di matrimoni combinati e di ribellione.

## **“La misteriosa scomparsa dello straniero”**

L’anno dopo, nel 2012, è la volta di confrontarsi con un altro grande testo letterario: *Il Castello* di Kafka. Rifugiati politici e migranti provenienti da 14 paesi, insieme ad allievi del TDA, danno vita a uno spettacolo sull’immagine dello “straniero”: chi è lo straniero? Cosa vuole da noi? Che significato assume la sua presenza a seconda di chi lo guarda e ci si rapporta? Come sempre la compagnia propone un grande spettacolo corale di grande valenza fisica e visiva<sup>187</sup>.

---

<sup>186</sup>*Candido, ovvero la ricerca del migliore dei mondi possibili*, Archivio ITC.

<sup>187</sup>In assenza di altro materiale cartaceo si consiglia per la conoscenza ulteriore di questo spettacolo la visione del filmato al link <http://vimeo.com/52688898>.



## **“Refugee Line”**

L'attuale Presidente della Camera Laura Boldrini invita, durante una conferenza al Festival del Cinema di Roma 2012, la Compagnia dei Rifugiati. La compagnia propone un' "incursione teatrale" in cui, durante una conferenza-stampa, Laura Bodrini e i giornalisti si ritrovano nel mezzo di una vera e propria "invasione armata". La compagnia porta i giornalisti in un improvvisato campo profughi dove una donna cerca disperatamente i suoi figli. I partecipanti sono catapultati in flash di realtà diversi tra loro. Ad esempio la storia di una ragazza che tenta di passare il confine e per salvarsi rimane vittima di estorsioni e soprusi fisici da parte della polizia di confine. L'incursione ha giocato un ruolo importante ed originale nell'ambito di una strategia di comunicazione alternativa e "disturbante" scelta per il lancio dell'iniziativa, *Routine is Fantastic*, campagna di sensibilizzazione e raccolta fondi dell'UNHCR (Alto Commissariato delle Nazioni Unite per i rifugiati) di cui Laura Boldrini era portavoce per l'Europa meridionale.

### **4.2.5 Un approfondimento: “Il violino del Titanic”**

Nel 2013 la compagnia Cantieri Meticci, allora ancora Compagnia dei Rifugiati, propone un nuovo spettacolo: *Il violino del Titanic ovvero non c'è mai posto nelle scialuppe per tutti. Studio n.1 per un affondamento con spettatori*. Come dice il regista Floridia questo è il loro primo vero spettacolo. Mentre gli altri, seppur riusciti, erano prevalentemente l'esito di laboratori, questo è uno spettacolo in piena regola, non nasce da un copione preesistente ma è il frutto, come dice anche il titolo, un vero e proprio studio.

*Il violino del Titanic* va in scena per la prima volta il 17 giugno 2013 presso il Circolo Arci Zona Roveri, seguono poi le repliche al TPO di Bologna, all'interno del carcere di Volterra per il Volterra Teatro Festival. Lo spettacolo, in una nuova edizione più elaborato, sarà ripresentato nell'estate 2014.

Nella fase di preparazione lo spettacolo non ha seguito i metodi classici e canonici della messa in scena.

La compagnia è sempre stata caratterizzata da una grande apertura alle persone nuove. Questa particolarità ha condotto, almeno per la prima parte dell'anno, a lavorare quasi unicamente su improvvisazioni che poi sono andate a costituire gran parte dello spettacolo. Come spiegano anche i ragazzi durante le interviste, non vi è mai stato un vero e proprio copione. I testi dello spettacolo sono stati presi dal poemetto *La fine del Titanic* di Hans Magnus Enzensberger e dalla vite dei partecipanti stessi. Molti monologhi infatti sono stati riscritti dal regista, ma sono stati raccontati come testimonianza personale dai richiedenti asilo che partecipavano allo spettacolo.

La drammaturgia dello spettacolo non parte solo dal libro. La maggior parte delle storie sono racconti personali che hanno vissuto i rifugiati del gruppo, magari le storie sono trascritte in un italiano più corretto e in maniera più teatrale da Pietro. Non posso dire che il copione non c'è stato, secondo me c'era ma tutto intero forse solo alla fine, io non l'ho mai visto. Abbiamo sempre lavorato partendo dalle improvvisazioni, abbiamo preso i materiali dal laboratorio<sup>188</sup>.

Il momento laboratoriale, o comunque di studio, è stato fondamentale per la costruzione dello spettacolo e si è svolto in maniera particolare e nuova rispetto ai laboratori canonici. A seguire la compagnia durante le prove, infatti, ci sono stati i ragazzi che fanno parte de *Il Girovago*<sup>189</sup>. Questa organizzazione, insieme con *Expris comics*<sup>190</sup>, dà vita ad un “diario di bordo” che si trasforma in un fumetto: *Come il Titanic–Diario a fumetti di un affondamento*, e realizza inoltre dei reportage video che documentano le riflessioni degli attori: *Interviste in pillole*. Se il fumetto contiene le storie ispirate allo spettacolo e sembra quasi un diretto prodotto dello spettacolo stesso, le interviste invece esplicitano e chiariscono i temi centrali dello spettacolo.

Lo spettacolo è tratto dal libro di Enzensberger *La fine del Titanic*, il libro parla dell'affondamento del Titanic e del rapporto tra la prima e la terza classe. Noi abbiamo preso quell'immagine ma è stata trasformata in una metafora per parlare anche di altro,

---

188Younes El Bouzari, intervista in questo stesso capitolo.

189<http://www.ilgirovago.com/>.

190<http://expriscomics.blogspot.it/>.

per parlare della crisi dell'Europa: è l'affondamento di un mondo. Per me nello spettacolo ci sono delle domande che vengono poste e noi, a nostro modo, abbiamo cercato di dare anche delle risposte<sup>191</sup>.

Le domande poste alla compagnia, e non solo, sono semplici ma aprono a riflessioni che si espandono a macchia d'olio e vanno ad indagare il senso profondo e caleidoscopico dello spettacolo.

Chi sono la prima e la terza classe? Il poema di Enzensberger fa un'ampia analisi sulla divisione in classi, e i membri della compagnia provano a ragionare su queste divisioni e sulle nuove divisioni che si potrebbero fare nel mondo di oggi. Ognuno dà la sua interpretazione e i confini tra le classi diventano sempre più labili, qualcuno accenna al fatto che forse le classi non si creano in base al reddito, ma sono le persone a trovare il loro posto nel mondo, e allora in certe situazioni le classi si cancellano e tutti siamo nella stessa barca, sullo stesso Titanic. Uno dei momenti dello spettacolo sarà proprio costituito dai monologhi sul tema “come sono diventato terza classe”, in cui rifugiati e non raccontano della loro vita, dei cambiamenti che hanno dovuto affrontare agli occhi loro e della gente che li circonda.

Lo spettacolo prende in esame la storia del Titanic, che però diventa presto una grande metafora del mondo e del mondo odierno, fatto di cambiamenti e di crisi. E la domanda che il regista pone ai suoi ragazzi è allora: La crisi pone qualche opportunità? Come l'idea di parlare dello straniero non come invasore ma come valore aggiunto, come ricchezza in potenza, allo stesso modo gli attori riflettono su quale possa essere l'opportunità che un momento buio regala a chi lo vive. Le risposte più confortanti arrivano proprio da chi il momento buio l'ha vissuto sulla propria pelle e ha dovuto risalire con le sue forze per respirare di nuovo. Essendo una compagnia multietnica, la parola viene declinata in più lingue e allora ecco che per i cinesi la parola crisi vuol dire anche “rinnovo”, non costituisce uno “sfascio”, ma un'occasione di ripensamento; allora forse è dai piccoli spazi, dai teli bianchi su cui per tutto lo spettacolo, e alla fine in maniera dichiarata, la compagnia semina il suo “fare teatro” che si può ripartire. È con la forza del gruppo, che riesce a rialzare le persone, che si può risalire l'iceberg per migliorare la nostra condizione. Lo spettacolo ci

---

191 Younes El Bouzari, intervista in questo stesso capitolo.

ricorda che il mondo sta cambiando e invita ad adeguarsi a questo cambiamento pur mantenendo saldi i propri principi e le proprie idee.

Per superare la difficoltà bisogna lottare, bisogna avere la forza di salvarsi ma: *Come e chi si salva?*

Si salvano i fortunati oppure si salva chi è disposto a reinventarsi, chi è abituato a sudare e faticare per vivere. In ogni caso per raggiungere la salvezza ci vuole caparbia: “lavora con te stesso e credi in quello che fai, solo così potrai salvarti” dice qualcuno. La compagnia è unanime e concorde nel dire che la solidarietà è fondamentale per aiutarsi e salvarsi, “la mia salvezza sarà anche la tua, insieme con tutte le nostre energie ci possiamo salvare”. Lo spettacolo porta infatti con sé riflessioni forti, talvolta dolorose, ma sia per la drammaturgia sia per la vitalità e la forza degli attori, il messaggio finale è indubbiamente la voglia e la possibilità di cambiamento.

#### **4.2.5.1 Testo e scrittura scenica**

Ho visto lo spettacolo due volte da spettatrice, una dietro le quinte, poi ho fatto prove con il gruppo e ho partecipato allo spettacolo insieme a loro, ma riuscire a spiegarne la trama non è cosa facile. Il prodotto finale, meglio lo studio n.1, può essere letto a diversi livelli, pone lo spettatore dentro un'atmosfera, dentro un discorso del quale ognuno accentua, carpisce o lascia ciò che più lo colpisce.

Nello spettacolo, un mix di Ezensberger e monologhi tratti dalle esperienze reali dei partecipanti, il pubblico si ritrova catapultato dentro il Titanic. Accolto da camerieri e fatto sedere a sei tavoli quadrati, ammira le bellezze del transatlantico-mondo, fino a quanto l'iceberg non scontra la nave dei sogni. L'iceberg, che nella lettura della compagnia diventa la goccia che fa traboccare un vaso già pieno e quasi in crisi, nasce proprio dal tavolo dove le persone del pubblico, poco prima, hanno brindato felicemente. Sotto la massa di ghiaccio che man mano si scioglie rimane un personaggio che racconta come, da persona ricca e benestante, si è trovato a diventare un “terza classe”.

C'è chi immigrato di seconda generazione si vede negato il diritto di cittadinanza perché le sue origini non sono italiane e, da normale ragazzina diciottenne, diventa una clandestina:

Non sono italiana, non sono cittadina. Sono nata qua, ho studiato qua, ma sono stata poco più di due anni altrove e due anni per la legge è tanto, troppo per potermi riconoscere come italiana. Io per la legge sono marocchina, anche se questa nazionalità non descrive la mia cultura, le mie letture, i miei modi. Certo sono le mie origini, e io ne sono fiera, ma tutta la vita l'ho vissuta in Italia e le mie origini non possono descrivermi completamente, non possono dire davvero chi sono. Tuttavia il paese in cui vivo, in cui ho sempre vissuto, si rifiuta di accettarmi come una parte attiva di esso, costringendomi a richiedere la cittadinanza come fossi arrivata da una settimana, un mese.

E adesso che ho perso il lavoro, mi dice che devo andarmene. e deciderò di stare sarò clandestina. Terza classe. Imbarcata illegalmente<sup>192</sup>.

C'è chi invece arriva in Italia con le più buone speranze e poi si ritrova povero e alla ricerca di una casa da condividere per dimezzare l'affitto:

Quando solo arrivata in Italia doveva essere il paradiso. All'inizio è andata bene, io mi sono laureata, in ingegneria edile. Poi mi sono sposata. Adesso la mia laurea la devo nascondere, se no sono troppo qualificata per lavori tipo il call center. Quando ero studentessa facevo politica, ora non mi interessa più niente. Tanto si va solo sempre peggio<sup>193</sup>.

Da qui in poi anche i passeggeri saranno passeggeri della nave che sta affondando, la voce del regista-capitano suona autoritaria e anche se invita alla calma chiede a tutti di spostarsi sul ponte D. Ad ogni richiesta del capitano corrisponde uno spostamento del pubblico, funzionale al cambiamento di scena sempre fatto a vista dagli attori che spostano tavoli e sedie formando in poco tempo ambienti sempre diversi.

Si introduce a questo punto un altro tema affrontato e proposto nello spettacolo: il ruolo dell'artista e dell'arte. Lo stesso Floridia in un'intervista assimila l'artista al rifugiato, a chi è in difficoltà e ai margini. Queste figure sono alleate, degli outsider che, dai margini, possono creare esperienze significative, indigeste e capaci di produrre cambiamenti, e questo è quello che la compagnia si propone di fare con e per gli spettatori, oltre che

---

<sup>192</sup>Da uno dei monologhi dello spettacolo.

<sup>193</sup>*Ibidem*.

ovviamente per gli attori. La fantomatica orchestra del Titanic che continua a cantare e a intrattenere, certa che tanto la morte prenderà tutti i passeggeri. La danza che intrattiene e si carica di rabbia e di antagonismo di classe prende il sopravvento nel corridoio che si è creato nella nave, fino ad arrivare allo scontro con una suggestiva partita a pallavolo in cui si lotta per la palla che dà quasi l'impressione di essere il mondo, il mondo nelle nostre mani, che si colora con video proiezioni e immagini della nostra contemporaneità.

Uno dei momenti che è risultato più toccante agli occhi degli spettatori e anche di alcuni attori, è quello che è stato rinominato “il monologo del rivoluzionario”. La terza classe ha perso la sua battaglia per la palla in maniera ingiusta,, e il rivoluzionario incoraggia questo gruppo di “poveracci” a riprendersi con la forza la propria libertà, il proprio diritto. Momento molto coinvolgente per la resa scenica e la suggestione e allo stesso tempo forte anche se, forse, un po' vetusto nelle argomentazioni dell'incitamento alla lotta, rimane però uno dei momenti più significativi dello spettacolo:

Io tifo per il *rivoluzionario*; Antar, che fa quel pezzo, incita la terza classe a ribellarsi, a prendere i propri diritti, ad avere il coraggio di parlare. Se poi entriamo nel merito di quella scena, io non sono d'accordo pienamente con il suo personaggio: sono sempre stato tollerante, non sono d'accordo con l'uso della violenza; in quel momento invece lui incita ad usare la violenza per far sì che i poveri prendano potere. Tralasciando però questo particolare, l'emozione che mi ha dato quella scena è enorme ed ogni sera era sempre più forte; stare in gruppo legato a tutti gli altri, sentire tutti vicini e sentire tutta la nostra forza insieme mi emozionava sempre di più<sup>194</sup>.

Per la seconda volta nel “corridoio” scenico fa la sua comparsa il telo/acqua che si porta via tutti, senza differenze di classe, poveri e ricchi.

La voce del regista, sempre invitando alla calma, fa spostare nuovamente il pubblico e, in pochissimo tempo, gli attori dispongono un'altra sala del Titanic che sta affondando. Mentre il pubblico ascolta e vede frontalmente metà della compagnia che recita i testi di Enzensberger, improvvisamente da sotto le sedie scorre un mare di “acqua”. Dall'acqua emergono i naufraghi di tutto il mondo che, nelle lingue più diverse, chiedono aiuto al

---

194Younes El Bouzari, intervista in questo stesso capitolo.

pubblico che, impietrito, vede sotto i suoi occhi persone che pregano di essere salvate. Questa e la scena direttamente successiva sono, a mio avviso, due dei quadri scenicamente più riusciti. Al terzo spostamento degli spettatori segue una suggestiva composizione in movimento in cui quattro “vortici” fatti da sedie e lenzuola girano in tutta la sala dando l'immagine di un rimescolamento di ricchezza e povertà, prima e terza classe, disperazione e rinnovamento. Ora i materiali scenici servono per creare le stanze in cui il pubblico si riunisce a piccoli gruppi ascoltando le storie, quasi tutte autobiografiche, degli attori, mentre altri creano una commissione che, tramite domande molto personali, deciderà se parte del pubblico si salva o dovrà morire. Lo spettatore è poi coinvolto, non solo empaticamente, ma anche fisicamente, all'interno della scena. In pubblico riceve il proprio destino che legge e spiega ai presenti. Chi è morto percorrerà il corridoio con gli altri che non ce l'hanno fatta, salutato da chi, fortunato e sulle scialuppe, saluta i compagni di viaggio. Siamo praticamente alla fine del viaggio del Titanic: le scialuppe sono tutte scomparse e rimangono sul palco, come vedette, attori e spettatori morti, mentre sotto, incastrati in un mare agitato, un gruppo sparuto di spettatori assiste al salvataggio, da parte di un fuochista, della figlia del capitano. Questa scena vede protagonista Yakub che nell'intervista ne parlerà, ricordandola come una delle più emozionanti, in quanto mescola finzione teatrale a realtà del suo viaggio.

Tutti hanno il mare, cioè le lenzuola che simboleggiano il mare, e io entro ed esco da queste onde, cerco di raggiungere la figlia del capitano per salvarla, tra le onde dico: “Io sono Yakub e vengo dal Mali, se ti vuoi salvare di me ti devi fidare”. Arrivo da lei, la prendo in braccio e la porto via dalle onde. Quella parte è molto bella e io mi sento felice dentro quando la faccio, quando esco dalle lenzuola respiro<sup>195</sup>.

Al salvataggio della figlia del capitano segue il salvataggio di tutti coloro che il destino aveva fatto morire. Pubblico e attori si ritrovano tutti insieme mescolati e pronti a sorreggere sei teli-scialuppe in cui sei ragazze “seminano” le loro speranze. Così si conclude lo spettacolo, una poesia, una semina e un gesto di speranza e gratitudine.

---

195Yakub, intervista in questo stesso capitolo.

#### 4.2.5.2 Drammaturgia dello spazio

Lo spettacolo ha indubbiamente un impatto emotivo molto forte, ciò credo sia dovuto a una felice commistione di idee e temi ben riusciti.

Sicuramente le storie vere raccontate dagli attori e filtrate tramite il teatro giocano un ruolo fondamentale nella costruzione emotiva dello spettacolo.

Come dice Floridaia, la difficoltà maggiore sta nel coordinare un gruppo di 40 persone di diversa provenienza geografica e culturale nonché di esperienze differenti. In questo spettacolo è stata fondamentale la figura del “regista in campo”, ovvero di personalità che hanno sviluppato, seguendo il lavoro della compagnia, un “occhio altro”<sup>196</sup>. Tali persone recitano e allo stesso tempo fungono da mediatori tra il regista e i nuovi membri. Nella ripresa dello spettacolo, alla quale anche io ho partecipato, ho potuto osservare direttamente l’attuazione di questa pratica. Chi, per predisposizione o per abitudine a recitare, è in grado di carpire con velocità le indicazioni registiche nonché gli snodi drammaturgici e i movimenti scenici, si attiva per spiegare con parole e dimostrare con le azioni ciò che si deve fare. L’agire del “regista in campo” funge da esempio e facilita nell’esecuzione chi è teatralmente più debole o semplicemente meno abituato a quel tipo linguaggio.

Lo scopo di Floridaia è quello di fare uno spettacolo vero e proprio e non di presentare un prodotto di teatro sociale. Poiché egli lavora con non-attori, ha dovuto usare tecniche e costruzioni drammaturgiche ad hoc.

Un altro punto da tenere in considerazione e da giocare bene sono le strutture spaziali. Se metti uno di questi ragazzi su un palcoscenico con un microfono in mano sai per certo di metterlo in estrema difficoltà. Puoi giocare invece con un contatto più ravvicinato, facendo recitare l’attore a tu per tu con lo spettatore. Puoi creare delle immagini di gruppo in cui il loro vissuto, organizzato teatralmente, crea qualcosa di forte coreograficamente. La regia in questo ambito deve lavorare sui difetti in sede laboratoriale, ma studiare dispositivi adatti per esaltare al massimo i punti di forza durante lo spettacolo<sup>197</sup>.

---

<sup>196</sup>Pietro Floridaia, intervista in questo stesso capitolo.

<sup>197</sup>*Ibidem*.



Altro tema importante da non perdere di vista per la costruzione dello spettacolo, sono le strutture spaziali, e il concetto di “fuochi a confronto”.

In tutta la drammaturgia che la compagnia costruisce, un elemento forte è quello della contrapposizione o collaborazione dei fuochi. Il dispiegarsi di situazioni che accadono nello stesso istante ha due valenze: da una parte permette l'impiego di tutti i membri della compagnia, e dall'altro parla a un grande numero di spettatori, sopperendo alle eventuali lacune tecniche degli attori; l'impatto emotivo che deriva dalla rappresentazione dei non-attori di Floridia è molto forte e viene moltiplicato nei vari fuochi scenici.

Durante tutto lo spettacolo, infatti, vi è sempre una compresenza di più situazioni: la scena si presenta divisa in sei grandi tavoli in cui il pubblico viene sistemato. Da ogni tavolo esce l'iceberg che farà partire il cambiamento. Se lo spettatore sposta l'occhio dal proprio tavolo e guarda attorno a sé, vede la stessa scena ripetuta contemporaneamente per sei volte con un impatto emotivo amplificato. La contrapposizione spaziale avviene anche in altri momenti dello spettacolo. Vi è un continuo dialogo tra scena frontale (spesso il palcoscenico rialzato dove alcuni recitano al microfono) e sala dove il resto della compagnia lavora incessantemente. I monologhi fissi, fatti a microfono, sono accentuati dalle azioni svolte in sala. Ad un certo punto viene recitata a microfono una poesia che narra dello scontro tra Titanic e iceberg. Il testo, molto evocativo, è enormemente difficile e se un attore non è troppo esperto potrebbe far scemare l'interesse del pubblico. Con una trovata, a mio avviso molto funzionale e originale, il regista tiene desta l'attenzione del pubblico accentuando il suono onomatopeico del testo: allo “scricchiolio, scalpiccio” del testo si affiancano i camerieri che impercettibilmente strappano pezzi di lenzuola vicino all'orecchio del pubblico.

Le contrapposizioni continuano, così se gli attori sono occupati ad allestire un'altra stanza del Titanic, il pubblico è catturato dai monologhi che si recitano sul palcoscenico. Più netta ancora la contrapposizione spaziale tra prima e terza classe che avviene durante il ballo e la partita di pallavolo. In queste due scene-quadro si costruisce una sorta di dialogo ossimorico in cui i contrari convivono e anzi prendono forza e acquistano ragion d'essere l'uno dall'altro.

Ulteriore elemento che crea diversità e quindi collabora a tenere l'attenzione dello spettatore è la messa in campo di più linguaggi. Se la recitazione è il linguaggio principe ad esso

vengono collegati il ballo, in cui una parte della compagnia trova un mezzo espressivo immediato, il canto, idea forse meno riuscita ma comunque funzionale, e le proiezioni. Il videomaker Fulvio Rifuggio infatti ha composto dei video che vengono proiettati sulla palla-mondo della partita di pallavolo e su un telo che copre l'orchestra del Titanic. Tale orchestra, che ormai non ha più speranza di salvarsi, lascia dietro di sé la sola certezza che l'iceberg ha avuto la meglio. Sul telo vengono proiettate principalmente immagini della crisi contemporanea, rivolte popolari di tutto il mondo e primi piani delle persone coinvolte. Sulla palla si “combattono” immagini di vittoria della prima classe, quando la palla è nel campo della terza classe, e di vittoria della terza classe, quando la palla è nel campo opposto.

L'idea di costruire una scena con molteplici fuochi è funzionale anche ad un ulteriore effetto scenico: far vivere lo spettatore fisicamente dentro il transatlantico Titanic. Ciò costituisce un'altra scelta di forte impatto. Lo spettatore infatti, ogni tanto, si dimentica di essere a teatro e si apre a emozioni che arrivano direttamente dal posto in cui si trova. Il fatto che gli spettatori cambino posizione nello spazio, costretti dalla voce imperante del regista-capitano gioca un ruolo forte nella costruzione dell'*hic et nunc* del pubblico. Cifra stilistica molto pregnante è il coinvolgimento del pubblico che diventa motore propulsore per la scena. L'interazione è molto forte e provoca effetti profondi sia sul gruppo degli attori che sul gruppo del pubblico. Il momento di interazione più forte è sicuramente nelle “stanze”; il pubblico diviso in otto gruppi assiste ai monologhi, molti dei quali raccontano la vera storia dell'attore, che si susseguono uno dopo l'altro. Uno dei monologhi più toccanti è quello di Amin che racconta di come, poco più che bambino, sia riuscito a costruire una zattera e a compiere l'attraversata dalla Turchia alla Grecia. L'effetto che questo monologo ha avuto sul pubblico è sempre stato, in tutte le repliche, molto forte e, poiché la storia è stata vissuta direttamente dal protagonista, assume ogni sera un *pathos* sempre maggiore. Per stessa ammissione di Amin, raccontare la sua storia e vedere la gente piangere è, per lui, ancora motivo di dispiacere e sofferenza ed è forse per questo che nel suo monologo fa arrivare un messaggio di speranza e di incitamento a trasformare anche le situazioni più buie in qualcosa che possa aprire al nuovo e alla positività:

Quando ho raccontato la storia a Pietro a lui è piaciuta molto e mi ha detto che voleva che io la raccontassi e allora io l'ho fatto, mi faceva piacere farlo per lui, se mi ha detto di farlo io mi fido e l'ho fatto. Però visto che nel Titanic erano tutti disperati quando ho raccontato la storia ho detto che io avevo fatto la zattera e avevo offerto la zattera anche ad altra gente. Ho pensato che, visto che io sapevo fare qualcosa, potevo aiutare gli altri come gli altri hanno aiutato me<sup>198</sup>.

Altro momento forte che gioca in contrapposizione rispetto ai racconti nelle stanze è la “Commissione”. Un gruppo di persone prende alcuni spettatori e li sottopone a domande come se fosse un interrogatorio che ricorda il colloquio che i richiedenti devono sostenere per ricevere lo status. In base a quello che risponderanno sarà decisa la loro sorte e la possibilità per loro di avere un posto nelle scialuppe di salvataggio. Questa volta è Younes a sottolineare qualcosa che è successo in questa scena. Lo studente marocchino rimane colpito dal forte impatto che questa scena gioca su una signora:

[...] inizio a fare domande ad una signora che già sembrava triste, lei mi guarda e mi dice di non farle domande che tanto già sa che lei morirà, io la faccio accomodare dicendole che non deve pensare così che sarà poi il destino a decidere ma che lei non può pensare già male. Per caso dopo poco mi trovo a dare il foglio con “il destino” a quella signora e quando è il suo turno di leggere scopre che si salva. Subito dopo quelli che si sono salvati stanno in file laterali e in mezzo passano i morti, spesso succedeva che i due gruppi si abbracciavano e si salutavano ma questa signora si è emozionata e ha iniziato ad abbracciarmi forte e a ringraziarmi, il suo abbraccio è stato bellissimo<sup>199</sup>.

Consiste sempre in un abbraccio l'altro momento particolarmente toccante per spettatori e attori di cui vuole parlare Yakub. Ad un certo punto dello spettacolo, mentre il pubblico, come fosse in platea, ascolta chi recita davanti a sé, da sotto le sedie e quindi da sotto gli spettatori arriva strisciando l'acqua che entra nel Titanic. Dalle lenzuola-acqua emergono i naufraghi che ormai stremati chiedono l'ultimo estremo aiuto al pubblico, che rappresenta, potenzialmente, chi si è salvato e ha trovato posto sulla barca. La scena è resa molto

<sup>198</sup>Amin, intervista in questo stesso capitolo.

<sup>199</sup>Younes El Bouzari, intervista in questo stesso capitolo.

suggestiva dalla forza delle immagini e dai corpi di questi attori in erba che, pur parlando una lingua che il pubblico non capisce, arrivano dritti allo stomaco, e la voglia dello spettatore di usare tutta la propria forza per strappare quella vita al mare è quasi in tutte le repliche molto forte e salvifica per tutti.

Una sera a Zona Roveri l'ho fatto e mentre chiedevo aiuto nella mia lingua una signora mi ha preso e ha continuato a tenermi e ad abbracciarmi per tutto il tempo. È bello quello che è successo, mi è sembrato proprio come una storia vera: tu chiedi aiuto e una persona ti prende e cerca di aiutarti, di proteggerti. Ho pensato che dovrebbe succedere anche nella vita<sup>200</sup>.

#### **4.2.5.3 Considerazioni consuntive**

Lo spettacolo, indubbiamente riuscito, non è però, uno spettacolo finito, come d'altro canto è dichiarato fin dal titolo (*Studio n.1*).

*Il Violino del Titanic*, in tutte le sue riprese durante l'estate 2013, è sempre stato uno spettacolo che si modellava serata dopo serata. Io ho assistito alla prima e poi, dopo due giorni, ad un'altra replica. Già a distanza di pochi giorni lo spettacolo era cambiato e aveva subito modifiche. Alla mia prima visione avevo accusato un po' la lunghezza totale della performance. Il pubblico, me compresa, perdeva di attenzione sul finale, nonostante anche in questa parte vi fossero passaggi molto significativi. Avevo trovato un po' troppo lungo la scena del ballo e della pallavolo, più che altro perché a forti idee non corrispondeva una così forte tenuta di attenzione per tutta la durata della scena. Altro punto che non giocava sempre a favore dello spettacolo era la compresenza, come prima si spiegava, di più fuochi. Questa compresenza, che a livello di significato e di costruzione drammaturgica costituiva un punto di forza dello spettacolo, risultava caotica per il grande numero di attori e spettatori. Tutto ciò rendeva difficile capire e focalizzare l'attenzione solo su chi in quel momento stava facendo il suo monologo nella postazione assegnata.

---

<sup>200</sup>Yakub, intervista in questo stesso capitolo

Lo spettacolo nel corso delle repliche e a seguito dei cambiamenti degli spazi in cui è stato allestito, ha subito ulteriori modifiche. Alcune scene hanno subito tagli a causa degli spazi angusti, altre ancora perché sembravano appesantire la drammaturgia dello spettacolo.

Pietro Florida, nell'intervista, ragiona sulle difficoltà di condurre nello spettacolo una "flotta" così numerosa. Analizzando il risultato si dichiara non pienamente soddisfatto e crede di essersi concentrato in maniera troppo debole su alcune tematiche del testo, di aver cercato nelle immagini di gruppo una "facile" e immediata messa in scena di alcune situazioni a noi familiari.

[...] non sono soddisfatto, perché il tentativo di portare in scena cinquanta persone mi ha assorbito così tanto da non essere stato raffinato su un piano tematico e drammaturgico.. Dal punto di vista del senso, lo spettacolo ha bisogno di essere approfondito; le categorie che pone Enzensberger andavano bene negli anni '70-'80 ma non ora. Al momento mi sembra un "baraccone" con molte buone idee e momenti ben riusciti, ma necessita di essere ponderato molto di più in termini di riflessione sul mondo<sup>201</sup>.

La riflessione sul mondo è il punto che si sta cercando di analizzare per la ripresa dello spettacolo, la compagnia infatti lavora per due giorni la settimana su nuove o più approfondite tematiche. Come è proprio di un contesto laboratoriale, si propongono esercizi per sondare questi terreni ma, contestualmente, come avviene in sede di prove per uno spettacolo, il regista occupa gran parte del tempo nella discussione dei punti nevralgici della drammaturgia. Si analizzano le scene dello spettacolo cercano una facile complicità nel pubblico o che sembrano essere un po' superficiali e già viste. La lotta tra le classi che si scontrano ballando è uno di questi momenti: gli attori non sono riusciti, non per demerito loro ma per mancanza di fondamenta solide, a creare una scena in cui il livello artistico risultasse credibile. Nonostante l'energia sia molto alta, l'esito non risponde esattamente agli obiettivi. Inoltre questa scena introduce una delle tematiche affrontate ma non sviluppate, quella del ruolo dell'artista. Tutti i momenti "meta-artistici" dello spettacolo devono essere rivisti e, nel caso, approfonditi. Ad ogni membro della compagnia viene chiesto quale

---

<sup>201</sup>Pietro Florida, intervista in questo stesso capitolo.

potrebbe essere una soluzione e quindi le visioni più disparate prendono campo: chi balla per dimenticare, chi balla non per dimenticare ma perché è inconsapevole di tutto quello che sta succedendo, chi invece cerca di sopravvivere o di rendere migliore la propria vita facendo quello che sa fare meglio, quello per cui ha studiato. Altra tematica da rielaborare è, ad esempio, quella dell'antagonismo di classe che Enzensberger propone. Come dice lo stesso Floridia, queste categorie non sono più attuali. Sarebbe forse più adatto parlare di una contrapposizione di generazioni: i genitori, i giovani che hanno appena finito di studiare e che si affacciano al mondo adulto e i teenager che sembrano, spesso, vivere in un mondo tutto loro quasi virtuale.

Una sera al laboratorio, prendendo come spunto una frase del regista, parte un gioco di improvvisazioni sul senso del futuro per la generazione-Titanic, ovvero dei giovani di oggi. “Al giorno d'oggi non c'è più il futuro di una volta”<sup>202</sup>, da questa frase parte un ping-pong a gruppetti che racconta la propria visione del futuro, le speranze, le paure e le suggestioni. Da queste riflessioni nasce l'idea su cui il regista e la compagnia stanno lavorando. I tavoli iniziali (gli iceberg) potrebbe diventare una “lotta per la poltrona” per i posti rimasti liberi, i camerieri, alla ricerca del loro futuro, potrebbero trovarlo nel viaggio di vita che propone il Titanic. Lo spettacolo in continua rielaborazione dovrebbe presentarsi come spettacolo finito e non più come studio a giugno 2014 a Bologna all'interno della rassegna *The ghettos of the city*.

#### **4.2.5.4 La compagnia: realtà e prospettive**

La compagnia Cantieri Meticci è tutt'ora in via di costruzione. Per riprendere la metafora di Floridia sulla barca, bisogna sottolineare che essa non è ancora diventata un transatlantico in grado di solcare i mari, ha la stoffa per farlo ma per ora è una piccola barca che cerca costantemente di navigare rendendosi, più solida e più conosciuta.

I mesi passati con la compagnia sono stati per me molto forti, formativi e sicuramente indimenticabili. Sono stata messa in mezzo ad una realtà per me “straniera” o forse ero io la

---

<sup>202</sup>Andrea Mingardi, *Al giorno d'oggi non c'è più il futuro di una volta*, Bologna, Pendragon editore, 2012.

straniera in quella realtà. In ogni caso è bastato poco per entrare a far parte della flotta e sentirmi parte del gruppo.

Nel gruppo laboratorio del lunedì ho potuto constatare la capacità che questa compagnia ha di unire il bisogno sociale ad un impegno teatrale forte senza diventare una delle tante compagnie che fa teatro con i rifugiati politici ma proponendosi, secondo il nome originario, come La Compagnia dei Rifugiati. Il carattere molto aperto del laboratorio realizza con successo una commistione di lingue e di saperi che arricchiscono sempre di più l'esperienza teatrale e laboratoriale.

Per quanto riguarda gli incontri di compagnia del martedì e venerdì, la situazione è un po' diversa. La compagnia è composta da qualche nuovo membro, ma per la maggior parte è composta dai ragazzi che hanno preso parte a *Il Violino del Titanic*. Nell'ottica della compagnia questo gruppo di persone dovrebbe lavorare in modo da aprirsi alle tecniche teatrali senza essere più considerata una “allegra” o “colorata” compagnia ma una compagnia teatrale *tout court*, senza aggettivi più o meno folkloristici.

Questo obiettivo non è assolutamente facile da raggiungere e soprattutto non è immediato. Qualsiasi mestiere e l'arte o il teatro *in primis*, non sono prodotti solo da intuito e passione; per raggiungere seri risultati non bastano la predisposizione, il divertimento, la passione. La tecnica e l'impegno costante e determinato, uniti alla serietà sono fondamentali per portare la compagnia a solcare i mari ancora inesplorati.

In questi mesi di lavoro ci sono stati momenti in cui purtroppo non ho visto la totale consapevolezza di ciò. Lo stesso regista si trova spesso a doversi destreggiare tra una conduzione benevola e un po' anarchica della compagnia, simile a quella degli anni precedenti, e il bisogno di estrema serietà e collaborazione da parte di tutti i membri. I componenti la compagnia, per la maggior parte, hanno iniziato questa esperienza come un passatempo e non come un lavoro vero e proprio, anche per questo, quindi, le difficoltà di prenderlo come un impegno in cui c'è sicuramente la possibilità di divertirsi ma c'è anche la necessità di rigore e dedizione, si fa sentire in maniera forte.

Vedo, e lo dico con totale ammirazione e come critica costruttiva in assoluto, un grande potenziale nella compagnia ma, allo stesso tempo un frutto acerbo, che necessita ancora di molta cura e impegno per diventare florido e succoso.

La situazione della compagnia è molto simile a quella rappresentata nel suo primo vero spettacolo *Il violino del Titanic*. Lo spettacolo costituisce una messinscena emozionante e ben costruita delle problematiche del mondo, ma rischia di proporre molti spunti senza la possibilità di approfondirli, di far vedere la punta dell'iceberg ma di non mostrarlo tutto. Il rischio, in sintesi, è che vada sprecata la possibilità di costruire un'esperienza realmente di eccezione, che consenta alla compagnia di accedere a un professionismo di fatto.

Detto questo, mi sento di esprimere un grande plauso a Pietro Floridia.

Il regista bolognese, oltre ad avere grande esperienza e doti registiche invidiabili dimostra un'attitudine speciale e rara a *sporcarsi le mani*.

Inoltre, con l'aiuto di molti e affidabili collaboratori, sta dando vita ad una realtà completamente nuova. A differenza degli spettacoli prodotti con i fondi SPRAR, dei progetti dei singoli artisti rifugiati, Floridia ha l'obiettivo di creare una vera e propria compagnia che riesca a vivere, almeno in parte, del proprio lavoro. La sua barca non vuole essere un transatlantico con al suo interno la scialuppa dei rifugiati. Nelle sue intenzioni, il natante che andrà a costruirsi dovrà essere unico, irripetibile e autorigenerantesi.

Avendo sì riferimenti ma non veri e propri modelli, il percorso di Floridia, preso come sineddoche dei Cantieri Meticci, si andrà costruendo in itinere. Il percorso è un continuo cantiere laboratorio in cui si pensa, si propone, si sperimenta, si sbaglia e si cambia.

Non so se i Cantieri Meticci riusciranno a diventare una compagnia di fama internazionale, se verranno riconosciuti non come un gruppo di rifugiati che volevano fare gli attori ma come una compagnia di attori che sono rifugiati politici, certo è che l'obiettivo determina il percorso e rappresenta un valore in sé.. Se la forza naturale degli attori, le brillanti idee registiche di Floridia, le proficue collaborazioni con esperti drammaturghi, danzatori e artisti di diversa provenienza si mescolassero, offrendo un apporto sempre maggiore alla Compagnia nascente e una contaminazione vicendevole, si potrebbe andare a costituire un magistrale caso di Compagnia che produce al suo interno un vitale circolo virtuoso, utile alla realtà e allo status dei componenti nonché al teatro stesso. Potrebbe la Compagnia stessa costituire un iceberg benevolo portatore di un vento rivoluzionario in una realtà teatrale (e non) che necessita di essere cambiata e rigenerata.



#### 4.2.6 Interviste

Le interviste realizzate all'interno della compagnia Cantieri Meticci richiedono una contestualizzazione un po' diversa rispetto a quelle realizzate presso il Teatro Due Mondi.

Per scelta personale e per il rapporto che si è andato ad instaurare con i membri della compagnia, ho deciso di incentrare le interviste fatte a Bologna non tanto sugli ideatori dell'esperienza quanto su gli attori: i rifugiati.

La prima intervista proposta è comunque quella al regista Pietro Floridia. Floridia si è reso disponibile con pazienza, cercando di trasmettermi la sua poetica, il senso del suo fare teatro e la sua idea registica. Grazie a tutto ciò mi è stato possibile, poi, intervistare i rifugiati o richiedenti asilo in modo da avere diversi punti di vista da cui partire per realizzare quello *sguardo caleidoscopico* che ho imparato a conoscere nei mesi di tirocinio presso la compagnia.

La struttura delle interviste è stata particolarmente difficoltosa già a partire dalla stesura delle domande. Le curiosità che avevo mi sembravano scontate e banali, le domande che mi ponevo sul rapporto tra rifugiato non-attore e teatro mi sembravano superficiali e non adeguate. Iniziando a fare le interviste sono stati proprio i soggetti intervistati ad aiutarmi, facendomi capire, spesso indirettamente e forse involontariamente, dove stavo sbagliando, qual era la soglia che non mi era concesso valicare e dove invece potevo chiedere con maggiore insistenza.

Soprattutto in una intervista e nell'organizzazione di alcune altre ho avvertito difficoltà corpose. Come ogni difficoltà, anche queste mi hanno aiutato a fermarmi e a riflettere sul significato e sugli effetti pratici ed emotivi che possono scaturire dall'incontro di due persone con esperienze e mentalità differenti. Penso che la riflessione che segue possa valere sia per me che per chi ha accettato di rispondere alle mie domande.

Al di là del desiderio di avvicinamento, di comprensione, di incontro con un altro essere umano, spinti da sentimenti spontanei e solidali, spesso ci può accadere di sentirci “respinti”, di essere bloccati e di intuire in quel preciso istante anche la paura e la diffidenza dell'interlocutore. Soprattutto inizialmente, è possibile essere vissuti come intrusi, curiosi o inopportuni. Ho sperimentato su di me come ad ogni incontro si deve necessariamente fare i conti anche con l'altro che, alcune volte, ci può indurre, a livello inconscio, a fuggire da

tutto ciò che nella relazione con lui ci appare imbarazzante, angosciante e quasi intollerabile da pensare e da ascoltare. Il contesto in cui mi sono trovata a muovermi si è inscritto per me in codici che prima mi sembravano, se non impensabili, sicuramente lontani, e che invece sono diventati sempre più reali ed evidenti, intervista dopo intervista.

Tra le quattro interviste proposte si distacca un po' dalle altre quella di Younes El Bouzari poiché non è un rifugiato o richiedente asilo politico. Come poi spiega nell'intervista, è uno studente di ingegneria che dal Marocco si è trasferito in Italia per completare i suoi studi. Mettendo la sua intervista in relazione con le altre, si nota molto questa differenza di status. In tutte le interviste viene fuori senza alcun dubbio il potenziale che il teatro gioca anche nelle vite di questi attori ma, se spesso dai rifugiati questo aspetto è riportato in diverse parti dell'intervista o si desume da frasi lasciate qui e là, per Younes non è stato così. Alcune sue risposte contengono un'analisi particolareggiata della situazione alla quale egli unisce la sua esperienza da straniero, anche se non da rifugiato.

Nelle altre interviste è riportato solo il nome dell'intervistato e questa è stata una decisione presa insieme a loro. Se da parte di alcuni è stato fatto timidamente trapelare questo desiderio tramite una battuta, altri mi hanno chiesto esplicitamente di omettere il cognome, credo per una sicurezza personale.

Uno dei timori maggiori che ho riscontrato durante le interviste è stato quello di non farsi capire a sufficienza. L'idea che le loro parole non siano comprese fino in fondo, o che siano travisate, li porta spesso a ribadire il concetto espresso, non solo con le parole ma anche con gesti o con un linguaggio del corpo molto incisivo. La reazione di chiusura alla mia domanda sulla "scelta" di venire in Italia e l'attenzione nel calibrare il verbo giusto per spiegarmi il perché proprio l'Italia mi hanno fatto riflettere molto. In linea generale ho potuto riscontrare che, sia per la difficile storia personale e per la continua lotta interna tra il ricordo e la rimozione, sia per la paura di non essere compresi del tutto, i miei intervistati tendevano, soprattutto nelle domande iniziali, a rispondere senza argomentare. Apparentemente rispondevano in modo distaccato, spesso solo con un sì o con un no, e allo stesso tempo sembravano studiare ciò che questo provocava in me che li ascoltavo. L'aiuto fondamentale che ha sciolto le loro riserve è venuto proprio dalle domande sul teatro. La chiave che ci ha permesso di confrontarci e di parlare più apertamente è stata l'esperienza teatrale. È stato necessario, in alcune situazioni, lasciarmi prendere come esempio per far sì

che loro si sentissero più compresi. Gli esercizi fatti durante il laboratorio, o le prove per la ripresa dello spettacolo, sono stati presi ad esempio e, per spiegarmi ciò che volevano esplicitare, spesso gli intervistati hanno fatto esempi confrontando il loro e il mio modo di affrontare un esercizio. Il fatto di aver partecipato attivamente ai loro progetti ha creato una sorta di sintonia che ha agevolato anche la parte delle interviste.

Non ho potuto fare a meno di notare come la facilità che hanno di raccontare il loro vissuto cambi in relazione al contesto in cui si trovano. Alcune persone, da me intervistate, hanno preso la parola anche nei centri di accoglienza, dove la compagnia si presenta ai nuovi richiedenti asilo e dove cerca i suoi nuovi attori. In questo ambiente, a loro familiare, essi appaiono più tranquilli e molto più positivi. Credo che ciò sia dovuto al fatto che in quella situazione i membri della compagnia hanno a loro volta vissuto il momento che stanno vivendo i nuovi e sono riusciti, in gran parte anche grazie al teatro, a superarlo e a iniziare una nuova vita. Come dice Laura, “non la vita che sognavo, ma una vita dove trovare anche qualcosa di buono”. Il fatto di diventare un esempio agli occhi dei connazionali spinge un rifugiato a trovare la forza necessaria a fare da motore per l'entusiasmo della compagnia.

Ogni intervista ha avuto una sua propria particolarità, soprattutto le tre con i rifugiati o richiedenti asilo. Mentre con Younes El Bouzari c'è stato spesso un confronto di idee, nelle altre interviste, ognuno a suo modo, ha scelto di aprirmi uno spiraglio sul suo mondo. Ho sempre cercato di programmare le interviste in un luogo “neutrale” che potesse essere abbastanza intimo ma nettamente separato dal luogo in cui ci si incontrava per il tirocinio da me effettuato durante tutta la settimana. In un caso, però, mi è capitato di svolgere l'intervista a casa della persona intervistata. Quella particolare intervista è stata la più toccante a livello emotivo.

Prima si è parlato dell'azione teatrale che la compagnia ha proposto a Roma<sup>203</sup>; io inizialmente mi sono sentita un po' nella stessa situazione. Ovviamente il contesto era totalmente diverso, ma la persona intervistata mi ha fatto penetrare direttamente all'interno della sua “vita italiana”. Vengo accolta nella casa e nessuno mi stava aspettando e, per la prima ora di permanenza lì, ero in casa loro come una persona qualunque. Mi sono destreggiata in un francese un po' incerto con gli altri ospiti della casa, ho dato una mano alla più piccola a fare i compiti di scuola e ho assaggiato i loro piatti. Solo a quel punto ho

---

203 Vedere l'azione teatrale *Refugee line*.

potuto iniziare con le mie domande, mentre la persona intervistata continuava a cucinare e ad inframmezzare alle mie risposte altre risposte, in francese, ai componenti della famiglia. Subito rimasta molto spiazzata ma poi, riflettendo, ho capito che la persona che era lì con me e per me, mi aveva fatto il dono di tre interviste diverse: aveva risposto alle mie domande, aveva taciuto su cose che in quel momento non voleva dirmi e che probabilmente ha scelto di non rivelare mai ( in questo caso i silenzi sono stati più esplicitivi di mille parole) e come ultimo “dono” mi ha fatto vivere, per tre ore, uno spicchio della sua vita. Se io volevo intervistarla dovevo stare con lei e fare quello che faceva lei. Da quell'intervista ho iniziato a capire che dovevo essere disposta a lasciare da parte tutte le barriere, anche inconscie, e mettermi in ascolto, pur non perdendo il mio obiettivo e in quel caso le mie domande. Stare “dentro” e “fuori” al contempo non è stato semplice, ma è stato sicuramente un dono che ho fatto a me stessa.

Tutti e quattro, e soprattutto i due ragazzi rifugiati, più giovani e senza famiglia qui in Italia, hanno ribadito più volte il concetto di accoglienza che hanno trovato in compagnia. Amin ha usato spesso il termine *famiglia* e *casa* in riferimento alla compagnia. Altra particolarità dell'intervista con Amin è stato il fatto di rispondere alle mie domande con frasi secche che non lasciavano spazio ad approfondimenti, oppure con risposte che facevano altri riferimenti, che spostavano il fuoco da sé stesso a qualcosa di altro e di più generale.

I racconti più intimi e personali sono venuti fuori parlando del teatro.

Mentre ricordava il monologo autobiografico, non si è soffermato sul suo viaggio ma sul finale e quindi sulla nuova vita che lui ha dato a sé stesso, personaggio dello spettacolo, e a sé stesso, Amin, ragazzo afgano di 19 anni, partito da casa all'età di 15.

Qualcosa di simile è accaduto con Yakub. Quando le domande concernevano il suo viaggio, le informazioni erano molto scarse e didascaliche mentre, parlando del suo monologo autobiografico, la storia si è infittita di particolari, di emozioni prima celate. Una frase in particolare mi ha colpito. Nello spettacolo *Il violino del Titanic*, Yakub fa una scena in cui corre sotto le lenzuola che simboleggiano il mare. Egli viene fuori solo per respirare e viene apostrofato come “negro” dal comandante della nave mentre, poi, a un disperato appello della figlia del capitano stesso, torna indietro per salvarla. La battuta dello spettacolo è: “Io sono Sean, vengo dal mare, se ti vuoi salvare, di me ti devi fidare”. Yakub mi racconta la storia e intanto la rivive; le lenzuola diventano il mare anche durante intervista, il respiro è

l'uscita dalle onde e la frase diventa: “Sono Yakub e vengo dal Mali, se ti vuoi salvare di me ti devi fidare”.

A questo punto posso solo lasciare la parola ai protagonisti, ringraziandoli per lo sforzo che hanno fatto raccontandomi non solo la loro storia ma anche loro stessi e le loro emozioni.

## **Pietro Floridia**

*Quando e come nasce l'idea di lavorare con i rifugiati politici?*

Nasce da un viaggio. Nel 2003 sono andato in Palestina, il viaggio aveva lo scopo di conoscere meglio l'ambiente teatrale palestinese e di capire se il mio fare teatro potesse arricchirsi, anche a livello di senso, confrontandomi con realtà *altre*. L'esperienza è stata fondamentale per me; ho interagito in un contesto in cui il teatro ha naturalmente una dimensione politica molto forte. Non c'è quasi mai una dimensione privata o una valenza che faccia risuonare delle corde più intime e private dell'individuo, tutto assume un valore di carattere politico e pubblico. Per farmi capire meglio racconterò uno spettacolo per bambini che ho visto. Lo spettacolo era incentrato su una fiaba in cui una principessa doveva aprire il suo castello per farci entrare il sole. Questa fiaba è stata subito interpretata come atto di critica nei confronti della costruzione del muro da parte di Israele. In questa esperienza ho trovato che il teatro fungeva da denuncia, il teatro, nella sua relazione con la polis, si faceva specchio parlante dei conflitti sociali e politici.

Quando sono tornato ho sentito la necessità di lavorare e di confrontarmi con persone che realmente avessero vissuto, sulla loro pelle, una realtà politica forte. Avevo l'esigenza di interagire con persone appartenenti a culture diverse dalla mia, cresciute in un ambiente in cui l'agire politico è una dimensione fondamentale, non è un lusso e tanto meno qualcosa di accessorio, come invece sta diventando nella nostra società. Cercavo gente che ha vissuto di persona il prezzo che si paga nel momento in cui si cerca di agire politicamente, di fare un'azione che cambi il contesto pubblico entro il quale uno si trova ad operare. Nel nostro Paese tutto questo non c'è più, ormai la dimensione politica dell'individuo si svolge per delega. In questo scenario anche il teatro perde la sua funzione, perde di aderenza con la realtà della polis; le figure che, a mio avviso, potevano rispecchiare quello che io stavo cercando erano i rifugiati o i richiedenti asilo politico. Grazie ad Alice Marzocchi, mia storica collaboratrice, che già lavorava in quest'ambito, sono entrato in contatto con i progetti dello SPRAR e con un gruppo già formato. Da quel momento è partita la

progettualità di intrinsecare il lavoro teatrale con la partecipazione dei rifugiati o richiedenti asilo.

*Mi può raccontare come si sviluppa la storia della compagnia?*

Inizialmente nasce solo come laboratorio destinato unicamente a richiedenti asilo. Lavoravo con un gruppo di 10/12 persone, ad aiutarmi c'erano, di solito, due assistenti; da un punto di vista drammaturgico la definirei una fase in cui, attraverso il teatro, cercavo di raccontare le loro storie o comunque storie che affrontassero le “odissee” di coloro che fuggono dal proprio Paese, che affrontano viaggi difficilissimi e approdano in un contesto spesso ostile. Le drammaturgie avevano quindi come oggetto le condizioni difficili del viaggio, le difficoltà di interazione con una società sconosciuta, la ricostruzione di una vita. Prima, quindi, erano gruppi molto piccoli e la drammaturgia si atteneva alle storie personali, poi abbiamo iniziato ad affacciarci alla grande letteratura. Con la grande letteratura è stato possibile intavolare un dialogo tra la biografia delle persone e l'arte. In una fase successiva, fatta di ipotesi, tentativi, messa in discussione dei metodi precedentemente usati, si è giunti ad un'apertura del gruppo; ai richiedenti asilo si sono aggiunti stranieri, migranti economici, studenti e italiani. Questa apertura è dovuta al fatto che avevo il sospetto che si potesse creare una sorta di ghettizzazione, il lavoro rischiava di diventare come un giardino zoologico dove le persone guardano questi “esseri strani” con la curiosità con cui guarderebbero animali esotici.

Oltre a questa paura mi sono accorto che il percorso dei richiedenti, e parallelamente, anche la pratica teatrale si sarebbe arricchito smisuratamente se si fosse reso il laboratorio un universo, anzi un *multiverso*, ovvero un luogo in cui le differenze, anche le più grandi, trovassero spazio e possibilità di espressione. Il gruppo è diventato veramente eterogeneo, non solo per età e provenienza, ma anche per formazione culturale; il laboratorio che era partito con pochi richiedenti stava diventando un luogo in cui coabitavano e si scontravano le differenze più grandi, non solo di matrice culturale ma anche di vita, di contesti in cui una persona è cresciuta. Tutto questo nutre il teatro, il percorso e lo scambio come nessun'altra esperienza. Non ci può essere una compagnia di simili che riesca a mettere in atto i processi di una compagnia come la nostra, il caleidoscopio che può generare una compagnia

multietnica di fronte agli stessi temi o alle stesse parole non ha eguali. Si genera un luogo in cui non c'è più *la verità*, ma si formano tante storie che sostituiscono la *Storia*, tanti punti di vista in movimento che sostituiscono un unico e fisso punto di vista.

Il teatro si nutre proprio del conflitto: Dioniso era uno straniero così come lo era Edipo, la tragedia stessa si fonda su conflitti inconciliabili, su visioni del mondo totalmente diverse, non sintetizzabili in tesi, antitesi e sintesi. Nel nostro mondo, giocare questo conflitto diventa molto interessante, diventa una sorta di tentativo di recuperare, o mettere in campo, una specie di rimosso che la nostra cultura possiede, seppur sepolto. Come diceva Benjamin ogni progresso genera catastrofe, per ogni idea vincente se ne trovano dieci perdenti ma che sarebbe sbagliato liquidare come non più esistenti. Il modello capitalistico ha vinto rispetto all'idea comunista ma certe istanze, come l'idea di uguaglianza, non possono essere dette non più esistenti. Lavorare con persone che provengono da *mondi altri* riporta in campo certe questioni che a noi sembrano superate e sepolte. Ciò che costituisce il problema del confronto è, a livello artistico, il grande punto di forza del lavoro con i rifugiati: certi fantasmi tornano in campo e allora ecco che il teatro, nel tentativo di dialogo, tra quello che è e quello che non è, tra il reale e quello che ci viene proposto come reale, costituisce un ricco serbatoio per mettere in campo questo conflitto, questo ritorno di una dimensione rimossa. Dopo aver sviluppato la mia idea, più che la storia della compagnia, torno alla domanda sintetizzando che c'è una prima fase di “chiusura” che si apre ad un lavoro più grande chiedendo la messa in campo di esperienze diverse; a livello drammaturgico lo spartiacque è stato segnato dal passaggio da un momento in cui il rapporto tra storie raccontate e condizioni effettive degli attori è più stretto ad un momento in cui si chiama in causa la grande letteratura. Questa chiamata in causa avviene per necessità specifiche. Vi era la necessità di poter lavorare su testi che non fossero direttamente la biografia personale anche perché una prima ragione del loro fare teatro è anche il desiderio di dimenticare, o quantomeno sospendere, quel pezzo della loro storia. Il teatro e l'arte costituiscono possibilità di apertura, e non chiusura, dentro qualcosa che è. L'alibi che offre il teatro è quello di prendere l'identità di un personaggio e di giocare nei panni di quello tutte le vite che vorremmo. Il nostro fare teatro mi ha sempre ricordato il racconto *la Tana* di Kafka. Nella storia una specie di talpa scava e trasforma il proprio rifugio in una casa, trasforma il “nudo rifugio” in qualcosa di vivibile, che porta il suo marchio. Per Kafka lo scavare



equivale a scrivere, lo scrivere rappresentava il modo per trasformare una condizione di vita, che egli di sicuro non amava, in qualcosa di vivibile. Questo lo ritrovo molto simile al fare artistico del rifugiato, egli trasforma il nudo rifugio dall'interno, si trova in una nuova condizione in cui nessuno gli spara addosso, ma è comunque in una condizione invivibile, il rifugiato non è niente se non la sua storia, è semplicemente qualcuno che, se verrà rispedito nel suo paese, con molta probabilità morirà. Inquadrati in un'ottica di emergenza, ai rifugiati, viene dato il “nudo rifugio”, ma non la possibilità di crearsi qualcosa di duraturo nel Paese di accoglienza. A questo punto l'arte, il teatro, potrebbe cercare di dare degli strumenti per far sì che, dall'interno, la persona riesca a creare la sua casa, a generare qualcosa di attivo, come direbbe la Arendt. Ecco perché lavorare con la letteratura è molto importante. Noi abbiamo messo in scena *Candido* di Voltaire, *Il castello* di Kafka, *America America* di Kazan e *La fine del Titanic* di Enzensberger. Questi sono grandi testi nel senso che si prestano ad una grande pluralità di interpretazioni, testi che a seconda, ad esempio, del periodo in cui vengono letti possono aprire nuove e molteplici chiavi di interpretazione. In una realtà come la nostra, in cui la cifra stilistica vorrebbe essere la pluralità di visione contrapposta ad un'unica visione autorale, questi testi diventano l'alleato più grande. I grandi testi parlano della pluralità, hanno una grande stratificazione, il testo diventa campo di scambio per visioni, identità e negoziazioni. La più grande soddisfazione è stata sentire una ragazza della Sierra Leone, praticamente analfabeta, parlare di K, il protagonista de *Il castello* di Kafka. K era diventato il nostro modo di dirci le cose, il pallone con cui giocavamo insieme. Il mio punto di vista era diverso dal suo, come tutti lo erano da tutti gli altri, ma era diventato il nostro K, “come K fa noi facciamo”, “diversamente da K noi facciamo”. Lei e K si erano parlati a tal punto da farlo diventare il mezzo per esprimerci. Mantenere la pluralità degli sguardi ci ha fatto giocare in un campo molto più stimolante.

*Come mai ad un certo punto ha deciso di staccare la compagnia dall'ITC?*

Pochi mesi fa ho deciso di procedere autonomamente. Il progetto era partito all'interno del Teatro dell'Argine e con sede l'ITC di San Lazzaro.

Il grosso limite del progetto è di tipo economico. Le vite dei rifugiati sono ben più difficili delle nostre. Il progetto andava benissimo per i ragazzi che arrivavano qui i primi mesi, ma

solitamente dopo un anno tutti, anche quelli più dotati, sono costretti a lasciare il laboratorio per questioni lavorative. Se un italiano si può permettere di investire un po' di denaro e di tempo nel fare teatro, ciò non accade per un rifugiato. È facile trovare rifugiati che fanno più di un lavoro e cercano di mandare la maggior parte dei soldi nel loro Paese di origine. Io mi trovavo un po' come Sisifo con il masso che torna sempre al punto di partenza. Dentro una struttura variegata come l'Irc, la nostra realtà non era che una stanza di un'enorme casa, ma per diventare un progetto che possa dare un riscontro anche economico, seppur minimo, ai partecipanti la compagnia doveva provare a diventare una casa. Dovevamo tentare di dare corso a una progettualità autonoma e portata alle estreme conseguenze; dobbiamo farci noi stessi stranieri. La compagnia ha assunto più le sembianze di una nave che di una casa. Una nave è organizzata per essere nomade, il suo pensiero è quello di spostarsi. E come non spostarsi avendo all'interno della compagnia persone provenienti da continenti diversi? Non si può pensarci come un ente con radici profondissime, le radici per fortuna non sono l'unica fonte di comunione identitaria, si può essere gruppo anche nella condivisione di un progetto per il futuro.

*Quali sono i progetti futuri della compagnia?*

Ci sono quattro assi portanti del lavoro con la compagnia Cantieri meticci.

Primo tra tutti si dà molta importanza alla formazione. Nel giro di qualche anno vogliamo formare coppie miste (italiano-straniero) in grado di condurre laboratori nei centri di accoglienza e nelle scuole per stranieri.

Il secondo progetto è quello che chiamiamo: *Ristoryarte*.

Questo progetto nasce dal fatto che in compagnia ci sono, per ragioni diverse, eccellenti aspiranti cuochi. Come diceva Hannah Arendt, la tavola è una splendida metafora del mondo in comune, di quello che è in mezzo a noi. La tavola nel nostro quotidiano sta perdendo il centro di convivialità. La nostra idea sta nel formare una squadra di cuochi-camerieri-attori per organizzare le tavole come dei piccoli teatrini erranti, come delle opere d'arte tecnologicamente avanzate, aperte ad esempio a video proiezioni, alla narrazione di storie; vorremmo proporre una esperienza che unisca la convivialità, la cucina, il racconto di storie e la tavola come oggetto artistico.

Il terzo asse su cui ci muoviamo è quello di un contatto diretto con i Paesi di provenienza dei membri della compagnia. Il progetto viene denominato Terremadri. Le persone che partecipano hanno alle spalle delle tradizioni culturali ricchissime, il tentativo è quello di aprire un continuo flusso di saperi che si contaminano attraverso laboratori e collaborazioni. In attesa di uno spazio nostro, altro obiettivo che perseguiamo con forza, continueremo a lavorare su *spettacoli di complesso*. Stiamo portando avanti il progetto Titanic e allo stesso tempo lavoriamo per il progetto *The City Ghettos of Today*, lavoro internazionale che per due anni ci vedrà impegnati in spettacoli nelle principali città europee in collaborazione con artisti di diversi paesi.

*Mi sembra di capire che avete molti progetti nuovi all'attivo, ma quali sono i punti fondamentali su cui si basa il vostro lavoro? Quale la cifra stilistica che si vuole raggiungere?*

Le parole chiave sono: il rapporto con la letteratura, di cui abbiamo già parlato, la pluralità di sguardi e la pedagogia.

Per quanto riguarda la pluralità degli sguardi, si parte da quel pensiero post-coloniale in cui finalmente anche i popoli colonizzati possono portare alla luce la propria storia che era stata sotterrata dagli imperi coloniali; si riporta una poliedricità di sguardi simile a quella del pensiero stereoscopico di Peter Brook. Il teatro è uno degli strumenti che moltiplica maggiormente gli sguardi. Il rischio di sostituire la loro voce con la nostra è però sempre in agguato, il progetto è quello di costruire un'orchestra in cui ci sono più punti di vista che coesistono.

Altro principio fondamentale è quello della pedagogia. I più esperti devono mediare tra il regista e i nuovi attori, lavorando con gente che spesso non conosce neppure la lingua è necessario e fondamentale mettere a disposizione tutte le risorse che si hanno per aiutare anche i nuovi a integrarsi e a integrare il loro sapere con quello della compagnia.

Il discorso sulla cifra stilistica è più complesso. Noi proponiamo due contesti che hanno un fondo comune, ma che devono convivere in due contenitori diversi. Da una parte abbiamo il percorso laboratoriale del lunedì, che ha una dimensione dichiaratamente sociale. Questo laboratorio è rivolto ai richiedenti, qui il teatro è visto come uno strumento molto ricco ed

efficace che mira all'espressione e al benessere dei richiedenti. Gli esercizi, i giochi teatrali, che si propongono di creare una possibilità di svago nel fruitore. Nella compagnia invece si ha un approccio di genere artistico, il punto su cui focalizzarsi non è il benessere del partecipante ma l'esperienza del pubblico. Quando ho provato a tenere i due contesti uniti ho fallito, i due approcci sono estremamente diversi e anche i processi sono molto dissimili.

*Come fate a coinvolgere gli stranieri e i richiedenti asilo in questa esperienza?*

All'inizio dell'anno, io, Alice e alcuni dei membri esperti della compagnia, andiamo nei centri di accoglienza a raccontare la nostra esperienza, di solito portiamo materiale video per rendere meglio l'idea, ma la cosa che funziona di più sono le testimonianze dirette di chi ha vissuto un percorso molto simile a loro. Attraverso il racconto di alcuni dei nostri attori, i rifugiati si sentono invogliati a provare l'esperienza; dalla settimana successiva all'incontro organizziamo le macchine e li andiamo a prendere nei centri per portarli a seguire il laboratorio. Il laboratorio è aperto, e qualsiasi persona può partecipare fino a quando continua a star bene e a divertirsi.

*Come è organizzato il laboratorio del lunedì?*

Specialmente all'inizio, gli obiettivi che ci poniamo sono obiettivi che hanno a che fare con la condizione di richiedente asilo. Uno dei primi *step* consiste nell'imparare l'italiano, anche perché dopo alcuni mesi dovranno sostenere il colloquio in italiano per richiedere lo status di rifugiato. Posti in questa situazione di assoluta solitudine e di estrema precarietà, i richiedenti arrivano spesso a degli stati di stress molto alti, per questo cerchiamo di creare un contesto gioioso e rilassante. Uno degli obiettivi è quello di dare alle persone la possibilità di esprimersi, si cerca di facilitare la creazione di legami di gruppo proponendo giochi teatrali per aumentare la fiducia e la complicità oltre, ad esercizi per fornire una sorta di alfabeto teatrale. Nella seconda parte del laboratorio si lavora più sulla drammaturgia, si propongono stimoli che permettano di creare scene di improvvisazione, racconto o coreografia.

*L'idea di fare un laboratorio non solo per rifugiati, ma di essere aperti a stranieri, studenti, italiani lavoratori... che benefici può portare? Può invece creare più difficoltà?*

Ci sono indubbiamente dei lati positivi e, come in ogni cosa, ci sono delle difficoltà che si incontrano nel cammino. Il confronto di culture diverse porta ad uno scambio di esperienze che è fondamentale per il nostro fare teatro. Il nostro laboratorio mi fa pensare a un passo di un libro a cui sono molto affezionato: *Le città invisibili* di Calvino. In particolar modo c'è un passo in cui si parla della città di Eufemia che dice: “Non solo a vendere e a comprare si viene a Eufemia, ma anche perché la notte accanto ai fuochi tutt'intorno al mercato, seduti sui sacchi o sui barili, o sdraiati su mucchi di tappeti, a ogni parola che uno dice - come "lupo", "sorella", "tesoro nascosto", "battaglia", "scabbia", "amanti" - gli altri raccontano ognuno la sua storia di lupi, di sorelle, di tesori, di scabbia, di amanti, di battaglie. E tu sai che nel lungo viaggio che ti attende, quando per restare sveglio al dondolio del cammello o della giunca ci si mette a ripensare tutti i propri ricordi a uno a uno, il tuo lupo sarà diventato un altro lupo, tua sorella una sorella diversa, la tua battaglia altre battaglie, al ritorno da Eufemia, la città in cui ci si scambia la memoria a ogni solstizio e a ogni equinozio”. Questo passo mi piace molto perché riassume il mio metodo di lavoro: partire da parole chiave che evocano racconti particolari, che mettono in moto declinazioni diverse che si fronteggiano arricchendo l'esperienza di ognuno.

Siamo giunti agli aspetti negativi, che più che altro possono essere definiti delle difficoltà.

La prima difficoltà è legata al numero dei partecipanti che non è sempre gestibile, con cinquanta persone è difficile riuscire a creare un gruppo attento e coeso. La seconda difficoltà nasce da livelli di partenza molto diversi, caso più eclatante è la padronanza della lingua. Per ovvie ragioni l'italiano che viene a fare il laboratorio è più avvantaggiato nell'esprimersi. Se non si sta molto attenti, certi protagonismi, o semplicemente delle velocità di risposta molto diverse, possono far sentire il richiedente inadeguato o inferiore alla situazione in cui si trova. Gli italiani che partecipano devono fungere da traino e non da concorrenti. Spesso però chi ha l'atteggiamento concorrenziale si auto elimina dopo poco dal percorso laboratoriale.

*Il martedì e il venerdì ci sono gli incontri con gli attori della “vecchia guardia”, quali sono le differenze nelle modalità di lavoro?*

C'è un regista che fa le prove con degli attori. L'intento è fare il miglior spettacolo possibile tramite una ricerca artistica forte e puntuale. Qui l'approccio tiene molto in conto il principio per cui si tenta di restituire uno sguardo poliedrico della stessa cosa. Tutti abbiamo davanti lo stesso testo ma, metodologicamente parlando, cerchiamo di capire come lo stesso testo risuona dentro gli attori drammaturghi (poiché gli attori sono anche creatori) che hanno esperienze totalmente diverse gli uni dagli altri. In questo caso il mio metodo di lavoro consiste nel rendere gli attori il più creativi possibile. Cerco di potenziare l'attore-autore, diventa un bravo esecutore in grado, anche, di dare un contributo alla regia tramite pensieri, improvvisazioni e proposte.

*Nella prima parte degli incontri c'è stata tutta una sessione dedicata al corpo con l'insegnante Mario Coccetti. Come mai questa esigenza? Anche in futuro ci saranno persone esterne che verranno ad insegnare?*

L'esigenza è quella di creare una squadra di attori più formidabile possibile e non sedersi sulle biografie, i contesti e le esperienze degli attori rifugiati. Siccome facciamo Arte dobbiamo fare in modo di formare buoni attori, in grado di esprimere nelle modalità teatrali tutto l'esprimibile. Ecco perché mi voglio avvalere di maestri formatori che forniscano alla squadra gli strumenti artistici migliori. È per questo che continuerò a far interagire con il nostro lavoro artisti diversi, che forniranno alla compagnia la pratica e la conoscenza necessaria per aprirsi a tutti i linguaggi possibili.

*Ci si propone di portare in scena gli esiti del laboratorio fatto durante l'anno. Il fatto che le persone non siano attori con una base forte potrebbe creare il rischio di un esito scenico modesto? C'è il rischio di produrre un teatro di tipo "amatoriale" che non contempla la possibilità di arrivare ad esiti scenici significativi?*

Per scongiurare questo pericolo è necessario intervenire su diversi livelli. Come cosa primaria bisogna fornire agli attori una preparazione adeguata, bisogna farli studiare in modo che abbiano un arco con frecce artisticamente sempre più articolate.

Dal punto di vista drammaturgico bisogna stare attenti a non calcare la mano sulle loro condizioni, non bisogna inchiodarli a fare personaggi che rispecchiano sempre le loro condizioni o comunque lo stereotipo del rifugiato.

Si deve fare i conti con spiazzamenti di altro genere, si deve lavorare su un potenziale che inglobi ma che poi vada oltre all'associazione rifugiato-personaggio. Inizieremo a lavorare su *La Tempesta* di Shakespeare, qui si parla di un naufragio e molti componenti della compagnia hanno fatto naufragio, ma questo è solo uno dei vari livelli a cui può essere letto il testo, la sfida sta nel far dialogare e arricchire vicendevolmente la ricchezza del testo con la ricchezza interpretativa della compagnia.

Un altro punto da tenere in considerazione e da giocare bene sono le strutture spaziali. Se metti uno di questi ragazzi su un palcoscenico con un microfono in mano, sai per certo di metterlo in estrema difficoltà, si può giocare invece con un contatto più ravvicinato, facendo recitare l'attore a tu per tu con lo spettatore. Puoi creare delle immagini di gruppo in cui il loro vissuto, organizzato teatralmente, crea qualcosa di forte coreograficamente. La regia in questo ambito deve lavorare sui difetti in sede laboratoriale ma studiare dispositivi adatti per esaltare al massimo i punti di forza durante lo spettacolo.

*Che significato dà alla definizione di non-attore?*

Non è una distinzione che sono solito usare. Credo che nel contesto giusto, con la giusta drammaturgia, chiunque può essere efficace. È ovvio che cercherò di dare ai miei giovani attori la miglior istruzione possibile, non mi sogno nemmeno di non farli crescere, di tenerli così come sono e inserirli in una cornice in cui il senso esploda. Il paragone è azzardato ma

penso che sia significativo: Duchamp con *L'urinatoio*, ha avuto un'idea geniale. Ha inserito un oggetto comune in un museo esaltando così un dispositivo legato alla cornice. L'oggetto rimane tale ma nel dialogo e all'interno della cornice e di un'aspettativa di senso del fruitore possono succedere corti circuiti molto interessanti. Detto ciò, però, io ho intrapreso un percorso in cui voglio che i miei attori siano riconosciuti tali e che, attraverso lo studio, acquisiscano tutti gli strumenti che tradizionalmente si ascrivono agli attori: padronanza del corpo, uso della voce, capacità improvvisativa e creativa.

*Osservando il metodo di lavoro della compagnia mi sembra di capire che spesso, in scena, si trovi qualcuno che ha il compito di dirigere, quasi un regista in scena. È giusto? Qual è il modo di muoversi di questa figura?*

Per me è vitale che il gruppo sia aperto, è una risorsa per nutrirlo continuamente. Per questo metodo devo ovviamente fronteggiare il fatto che, durante il lavoro di creazione, se arriva qualcuno di nuovo tendiamo a farlo entrare. Facendo così è venuto naturale che all'interno ci siano persone che abbiano sviluppato un *occhio altro*, persone che riescono, stando dentro, a dirigere gli altri. In molti casi, anche per i nuovi attori, il modo migliore per imparare è proprio quello di essere buttati in mezzo e fare. Lavoriamo spesso con persone le cui competenze linguistiche sono veramente elementari, qui si fa necessaria una mediazione, anche linguistica, dal di dentro. Lavorando con i grandi numeri è poi indispensabile avere punti di riferimento anche all'interno del gruppo. Un'altra capacità che ha il regista in scena è quella di essere immediato. Come succede per una lezione, se il rapporto è solo frontale, la comunicazione non è così immediata, se alla spiegazione, alla lezione frontale, si aggancia una rappresentazione pratica, il risultato è sicuramente più incisivo. Io spiego una cosa, dieci persone sono capaci di farla e allo stesso tempo di aiutare gli altri a farla, così coinvolgono altre cinquanta persone. Per fare questo la squadra deve essere molto allenata, però, è per questo che ultimamente sto impiegando molte forze nella pedagogia.



*Mi può parlare brevemente degli spettacoli fatti dalla compagnia dei Rifugiati?*

Il primo vero e proprio spettacolo è stato *Il violino del Titanic*, gli altri spettacoli sono stati in particolar modo esiti di laboratorio. Con questo non voglio dire che non sono da considerarsi spettacoli, ma che l'organizzazione era notevolmente più semplice. Vi era comunque una dialettica *solista-coro*, l'uso dell'organizzazione coreografica è sempre stato utilizzato ma l'organizzazione dello spazio nel *Violino* era indubbiamente molto più complessa, così come la drammaturgia, avendo a che fare con testi molto difficili.

*Il Violino del Titanic: come mai proprio questa storia e questo testo?*

La scelta risponde a due esigenze diverse ma collegate. Volevo che si confrontassero con un testo che non parlasse direttamente della loro condizione ma che allargasse l'orizzonte e che fosse tremendamente attuale. Il Titanic ha senso riportarlo ad oggi in quanto siamo in un tempo di crisi e le tematiche affrontate sono molto simili a quelle che noi affrontiamo oggi: chi si salva e chi no? Chi o cosa è l'iceberg che ci affonda? Quali sono le nostre scialuppe? Oltre a questo, il testo aveva il potere di sprigionare immaginari molto diversi, il viaggio, la barca e le difficoltà: ognuno declinava queste parole in base alla propria esperienza e al proprio vissuto. Lo scontro tra la molteplicità del testo e la ricchezza dei nostri attori ha portato a proporre uno spettacolo caleidoscopico.

*Come sono stati organizzati i materiali dello spettacolo?*

La meraviglia di questo testo è la compresenza di più piani: c'è la vicenda del Titanic, la descrizione di quadri bellissimi, le riflessioni sul ruolo dell'arte e degli artisti, e noi abbiamo tentato di rispecchiare questa poliedricità. In alcuni casi abbiamo cercato di partire da parole-chiave dettate dalla crisi o dal testo, e ognuno cercava di declinarle in modo personale. La scialuppa è stata oggetto di riflessione e allora c'è chi la scialuppa l'ha costruita davvero per salvarsi, chi vede nella scialuppa la sua casa editrice che tenta di stare a galla e di cambiare le sorti dell'editoria, chi crede che la sua scialuppa, il suo salvataggio,

sia la memoria a cui resta aggrappato... A questo sono state poi aggiunte le suggestioni fisiche, coreografiche e spaziali. Le lenzuola sono diventate una nostra cifra stilistica.

*Come si sono svolte le prove? Dirigere così tante persone, oltretutto non-attori, come è stato? Quali sono state le difficoltà?*

Si tratta di andare a velocità diverse, capire le esigenze del gruppo e le personalità; si deve dare compiti più articolati a chi riesce a stare molto dentro la situazione e gestire le situazioni spaziali in cui tutti trovano il proprio posto. L'organizzazione spaziale è molto importante e complessa, deve essere un'organizzazione che respira, che permetta il dispiegamento di tutti i membri della compagnia. Spesso si gioca sulla messa in scena di più fuochi contemporaneamente (i sei tavoli, due gruppi che si fronteggiano...)

*È soddisfatto del suo lavoro? Le modifiche che verranno fatte sono dovute ad esigenze particolari? A nuove suggestioni?*

No! non sono soddisfatto perché il tentativo di portare in scena cinquanta persone mi ha assorbito così tanto da non essere stato raffinato su un piano tematico e drammaturgico.. Dal punto di vista del senso lo spettacolo ha bisogno di essere approfondito; le categorie che pone Enzensberger andavano bene negli anni '70-'80 ma non ora. Al momento mi sembra un “baraccone” con molte buone idee e momenti ben riusciti, ma necessita di essere ponderato molto di più in termini di riflessione sul mondo.

*La compagnia riesce ad avere molti contatti, è conosciuta per il suo lavoro e si sta aprendo anche verso l'estero. Ci sono tante altre compagnie che lavorano con stranieri e con rifugiati, ma spesso stentano ad uscire da un circuito cittadino. Secondo lei perché?*

Io cerco di pensare da artista e non da operatore sociale. Il mio obiettivo è fare Arte con i rifugiati, insieme. Se uno si domanda qual è il potenziale di una compagnia i cui componenti arrivano da tutte le parti del mondo la risposta non può che essere: il mondo. È il mondo il nostro naturale referente, pensare a un dialogo solo nazionale e locale mi sembra un “pensare vecchio”. Il nostro pensiero deve essere *glocale*. Noi vogliamo diventare una nave,

cioè qualcosa che viaggia e connette il mondo. Secondo me deve essere questo l'obiettivo, perché questa è la sfida che il mondo ci richiede oggi. Ti faccio un esempio personale: io sono stato respinto da Israele quando dovevo andare a fare uno spettacolo in Palestina. Ho fatto la regia via Skype, abbiamo fatto teatro nel web; ho utilizzato i mezzi che il mondo contemporaneo ci mette a disposizione per fare qualcosa che sennò mi sarebbe stato impedito di fare. Lo spettacolo è andato in scena. Quello che voglio dire è che forse dobbiamo rapportarci a quello che sta succedendo, dobbiamo mantenere i nostri principi ma mutare le scialuppe che ci tengono a galla.

*In che modo pensa che i rifugiati e richiedenti asilo possano trarre beneficio da questa esperienza?*

Sicuramente hanno trovato uno strumento di espressione molto forte. Uno strumento che riesce a plasmare da dentro la vita.

Una dimensione di beneficio immediato deriva poi dal senso di famiglia. Il rifugiato è colui che, suo malgrado, ha dovuto recidere tutti i legami affettivi con i suoi cari; a differenza del migrante non sa dove sbarcherà. Il rifugiato si trova in una condizione di non-rapporto e di solitudine, nella nostra comunità teatrale trova un pochino di calore, ricostruisce rapporti simili a quelli che ha perduto.

*In che modo lei trae beneficio da questa esperienza?*

Per me il discorso è fortemente legato al senso di fare teatro. Il tentativo di dare una risposta adeguata alla complessità del mondo in cui uno opera, fa sì che io ritenga questa sfida all'altezza dei tempi che stiamo vivendo. Credo che il nostro tentativo meriti, in quanto risponde alla complessità e ai cambiamenti del nostro mondo. Non so se ce la faremo ma il tentativo, la direzione, il mio senso di fare teatro mi sembra sulla strada giusta, credo che sia un modo nuovo per mantenere certe ideologie, certi insegnamenti senza chiudersi in un teatro per pochi, che spesso risulta essere vecchio e stantio.

## **Amin**

*Nome, età e paese di provenienza*

Mi chiamo Amin, il mio cognome non lo sa nessuno. Ho 19 anni e a maggio ne compio 20. Vengo dall'Afganistan.

*Cosa facevi nel tuo paese natale?*

Non facevo niente, ho studiato ma poi non andavo più a scuola. Non ho trovato lavoro e quindi stavo a casa senza far niente.

*Che situazione c'è nel tuo paese? Cosa ti ha spinto a prendere la difficile decisione di andartene?*

Non c'è un motivo particolare. In Afganistan stavo male, avevo difficoltà a vivere, non trovavo lavoro e la situazione politica non era bella. Ho deciso di partire e ho pensato solo di andare verso l'Europa, non sapevo dove.

*Come sei arrivato in Italia? Perché l'Italia?*

È stato un caso, io non ho scelto. Mi hanno fermato qui e qui sono rimasto. Io sono partito da casa solo e non sapevo di preciso dove andare. Poi, per strada, durante il viaggio, ho trovato degli altri che come me scappavano. Ho fatto quasi tutto il viaggio a piedi e qualche volta qualcuno mi dava dei passaggi in macchina. Ho attraversato Iran, Turchia, Grecia e poi sono arrivato in Italia. Hai in mente il film *Il cacciatore di aquiloni*? Ecco, non serve che ti racconto la mia storia. La mia storia è quella. Dopo aver attraversato diverse nazioni sono arrivato in Italia in un camion nel doppio fondo, ma il camionista non lo sapeva,

abbiamo fatto tutto da soli. Non abbiamo chiesto a nessuno. Quando siamo scesi dal camion, ognuno è andato per conto suo, erano miei amici solo perché li avevo conosciuti in viaggio. Io non sapevo in che città ero, ho girato un po' finché non ho trovato la stazione e ho preso un treno a caso. Mi hanno fermato i poliziotti e mi hanno portato in una comunità a Bologna, avevo 15 anni. Qui poi sono andato a scuola, ho preso il diploma e ho imparato la lingua. Finita la scuola sono stato un anno disoccupato e allora sono andato a cercare un lavoro, ora faccio il meccanico.

*Come hai conosciuto la Compagnia dei Rifugiati?*

Quando sono diventato maggiorenne non potevo più stare nella comunità dove mi avevano portato quando sono arrivato, e allora sono andato nella casa di accoglienza di via Ceri. Quando sono arrivato lì mi hanno detto che facevano teatro, io ero contento perché a me piace il teatro. Lo avevo già fatto in comunità, andavo con un gruppo al parco Lunetta Gambarin, ma non erano ragazzi stranieri erano tutti bambini italiani. A via Ceri mi hanno detto che quelli del teatro mi sarebbero venuti a prendere una volta la settimana e così è stato, qualche volta però io non sono potuto andare per questioni di lavoro, facevo uno stage a Sasso Marconi e non riuscivo sempre ad arrivare in tempo. È un anno e mezzo che faccio parte della compagnia.

*Pietro Floridia in una riunione ha detto: "il nostro laboratorio è un inno alla diversità". Effettivamente oltre ad essere un laboratorio diverso da tutti quelli che si trovano in giro è diverso anche al suo interno. Ci sono persone di ogni nazionalità, con storie e caratteri diversi. Come ti sei trovato in questo ambiente? Quali gli aspetti più positivi? Quali le difficoltà?*

A me non fa paura la diversità. Come mi sono trovato? Niente, la felicità. Ero contento di conoscere nuove persone. Non c'è niente di negativo perché lì sto bene, mi trovo bene, sto bene, gioco, mi diverto. Non lo so se vorrei cambiare qualcosa. Per ora no, è ancora presto.

Mi piace stare lì perché sono in compagnia e ho un gruppo di persone che voglio diventino la mia famiglia.

*Il violino del Titanic: mi racconti la storia, la trama dello spettacolo?*

La trama? Il Titanic stava affondando e quindi la gente doveva cercare di salvarsi, come succede nella vita, alcuni ci riuscivano e altri no. Tutti dovevano cercare di salvarsi, di lottare per qualcosa. Io non posso raccontarti la storia perché ognuno aveva la sua storia. Tutti avevano paura di qualcosa e lottavano per sopravvivere. C'era la prima e la terza classe ma alla fine tutti erano sulla stessa nave, potevano salvarsi o no, sia che fossero ricchi o poveri. Anche il pubblico poteva salvarsi o morire e lo scopriva in quel momento perché doveva leggere il suo destino.

*Come si sono svolte le prove? Siete partiti da un testo, da materiale proposto da voi, l'idea è cambiata durante le prove? Per chi non ha fatto teatro: difficoltà? Per chi ha già fatto teatro: differenze.*

C'era un testo, un libro e alcuni prendevano le cose da recitare da lì, ma non è che ci hanno dato un copione e noi l'abbiamo letto e imparato a memoria. A Pietro venivano delle idee e noi le provavamo, poi magari qualcuno faceva qualcosa che a Pietro sembrava funzionare allora lavoravamo in quella direzione. Un giorno poi Pietro ci ha chiesto di raccontare una nostra storia, il nostro viaggio, e così le storie che gli abbiamo raccontato sono diventate dei monologhi per il pubblico. Pietro ogni tanto ascoltava e poi li riscriveva in un italiano più corretto e bello.

*Ad un certo punto dello spettacolo ognuno fa un monologo rivolto a 5 o 6 persone. Cosa raccontava il tuo monologo? Come è nato? Da dove è tratto?*

Eh te lo stavo dicendo, un giorno Pietro ci ha chiesto di raccontare il nostro viaggio o una nostra storia, di immaginare che dovessimo raccontare come se noi fossimo stati sul Titanic e potevamo decidere se lo raccontavamo da salvi o da morti.

Il mio monologo te non lo hai sentito vero? Vabbè, ma tanto lo sentirai. Ora non posso raccontartelo tutto. Io ho raccontato davvero la mia esperienza. Avevo anche scritto il monologo durante le prove, ma poi l'ho perso. Non è un problema perché è la mia storia e io me la ricordo. Ho raccontato di quando sono andato dalla Turchia alla Grecia. Io avevo 14 anni ed ero con altri ragazzi che avevo conosciuto scappando. Ci siamo nascosti vicino al mare e abbiamo costruito una zattera con quello che abbiamo trovato, l'importante era fare i nodi strettissimi. Io nel monologo chiedevo se il pubblico sapeva costruire una zattera e poi gli spiegavo come avevo fatto io. Quando abbiamo visto che non c'erano i controlli siamo saliti sulla zattera e siamo partiti in mare per la Grecia. Siamo stati due notti e poi siamo arrivati.

*Quale momento o scena dello spettacolo ti ha toccato di più e perché? Un momento che ti ricordi particolarmente di una tournée, della reazione del pubblico, di un dietro le quinte.*

Te li dovrei dire quasi tutti, non c'è un momento che mi piace di più, mi piace il nostro spettacolo. Mi piace come lo facciamo. Penso che anche al pubblico piaccia. Quando siamo andati a Volterra, nel carcere a fare lo spettacolo, la gente ci ha fatto i complimenti e ci hanno chiesto di tornare. Poi, durante lo spettacolo, il pubblico spesso piangeva, anche quando raccontavo la mia storia, io li guardavo e stavo un po' male. Mentre raccontavo ero triste perché ripensavo a quello che ho fatto, ho lasciato là la mia famiglia e loro non stanno bene in Afganistan, io ho fatto un viaggio e il destino mi ha fatto arrivare qua, io racconto la mia storia e so che non posso mai più tornare in Afganistan. Quando ho raccontato la storia a Pietro, a lui è piaciuta molto e mi ha detto che voleva che io la raccontassi, e allora io l'ho fatto, mi faceva piacere farlo per lui, se mi ha detto di farlo io mi fido e l'ho fatto. Però visto che nel Titanic erano tutti disperati, quando ho raccontato la storia ho detto che, io avevo fatto la zattera e avevo offerto la zattera anche ad altra gente. Ho pensato che visto che io sapevo fare qualcosa, potevo aiutare gli altri come gli altri hanno aiutato me.

*Ti sentiresti in grado, e avresti interesse, di partecipare ad altre esperienze teatrali con altri registi?*

Per me non è un problema, se è un posto dove sto bene sì. Però io ora sto bene con Pietro e con gli altri.

*Ti senti in grado di poter aiutare nuove persone, che magari hanno un vissuto simile al tuo, ad entrare in compagnia? Pensi che possa essere utile per loro? E per te?*

Sì, certo che posso aiutare gli altri. Cerco di aiutare gli altri e anche Pietro, se c'è qualcosa che non mi piace io lo dico al Capo, ne parliamo. Per quanto riguarda i nuovi, io posso aiutarli e incoraggiarli ma penso che prima di tutto sei tu che ti devi impegnare se vuoi stare meglio, se una persona non si impegna io non so come aiutarla.

*Durante il laboratorio e gli spettacoli della compagnia dei rifugiati si lavora molto sulle storie reali quelle che una persona ha vissuto sulla propria pelle, come è stato raccontare le proprie storie tramite il teatro? Pensi sia stato utile rielaborare ciò che hai vissuto tramite il teatro? Tramite la parola e i gesti?*

Io sono un po' strano, le mie cose le tengo dentro, non le voglio raccontare quasi mai, perché quando le racconto sento male, se le tengo dentro o cerco di non pensarci o le dimentico. Infatti anche per il monologo ho fatto così, però poi ho raccontato tutto, l'ho fatto per il teatro. Quando facciamo le cose senza parlare, solo col corpo, io mi diverto e cerco di non pensare alle cose brutte, però se succede sono con gli altri e siamo un gruppo, allora non dico niente ma magari sono un po' più felice perché loro mi rallegrano.

*Senti che il teatro ti ha aiutato e ha migliorato la tua vita?*

Il teatro non mi ha cambiato. Io sono sempre uguale a prima. Se son triste sono triste, se sono felice sono felice. Io non voglio più pensare a quello che è successo, quello che mi



sono lasciato dietro è dietro. Però a teatro ci sto bene, sapevo già l'italiano quando sono andato lì, ma ho imparato altre parole, cose nuove e ho trovato degli amici, ho trovato una famiglia nuova. Io faccio la mia vita e non sono cambiato, però so che a teatro ho un posto dove andare e dove stare, dove mi aspettano e dove io aspetto gli altri.

## **Laura**

*Nome, età, paese di provenienza*

Mi chiamo Laura e ho trent'anni. Vengo dal Camerun e preferisco non dire il mio cognome.

*Cosa facevi nel tuo paese natale?*

Lavoravo. Ero nel settore del commercio, facevo la commerciante.

*Che situazione c'è nel tuo paese? Cosa ti ha spinto a prendere la difficile decisione di andartene?*

Non ho mai scelto di venire qua, nessuno sceglie dove va a rifugiarsi quando ha dei problemi. Comunque il Camerun sembra un paese abbastanza tranquillo, in realtà non è per niente così. Se qui in Italia c'è qualcosa che non va, la gente scende in piazza e manifesta, i giornali ne parlano, forse succede qualche pestaggio ma niente di più. In Camerun tu puoi andare in strada a manifestare però poi la sera vengono da te e ti bruciano la casa o ti uccidono o fanno quello che vogliono. Il Camerun non è come ad esempio la Costa d'Avorio dove c'è una guerra con le armi. Nel mio paese è una cosa più sotterranea e quindi anche meno immediata da capire.

*Come sei arrivata in Italia? Perché l'Italia?*

Sono arrivata in Italia nel 2009; sono venuta direttamente a Bologna in aereo. Forse ho preso un visto, non lo so se ho usato i miei documenti. Si è occupata di tutto un'associazione cattolica di cui facevo parte. Dopo che hanno ucciso mio padre e mio fratello grande io ho conosciuto questa comunità e poi loro mi hanno fatta fuggire. Non lo so se hanno usato il

mio nome. Sono partita da sola, mia mamma ora mi è venuta a trovare ma non vive qui, una mia sorella è in Francia e l'altra ora vive qui con me. Quando sono arrivata qui, tramite un'amica, sono andata da una ragazza senegalese e da suo marito che mi hanno aiutata e mi hanno portata all'ufficio di una casa di accoglienza; da lì mi hanno mandato in un dormitorio "Madre Teresa di Calcutta" vicino a Due Madonne, via Lenin 20, sono stata lì due mesi e poi sono andata alla casa di accoglienza in via Ceri. Prima, nel dormitorio, dovevo andare via al mattino e tornare la sera, mentre in via Ceri potevo restare sempre, era proprio una casa da condividere con altre persone, c'era la cucina e tutto. Ora vivo in una casa anche con mia figlia Manuela che fa la prima media. Sono riuscita a farla venire qui dal Camerun cinque mesi fa tramite il ricongiungimento familiare, ma là c'è ancora sua sorella più piccola, spero di riuscire a portare qui anche lei ma solo se trovo un lavoro, sennò è impossibile. Io non l'ho più rivista; come fai a tornare dopo essere scappata? Sento la mia mamma, i miei figli.. ho una famiglia grande là, li sento per telefono. Mi mancano, ma sarebbe inutile che loro venissero qui, a fare cosa? Cosa faccio io qua? Il giorno che cambia il governo in Camerun io torno a casa mia, sono ancora qua perché gli uomini che mi hanno mandato fuori sono ancora al governo, il giorno che cambia il governo io vado giù.

*Hai trovato un lavoro qui?*

Ora non ho il lavoro, ma sì, ho fatto le pulizie. Quando arrivi qui se vuoi trovare lavoro devi fare le pulizie o fare la badante.

*Come hai conosciuto la compagnia dei rifugiati?*

Alcuni della compagnia sono venuti, come abbiamo fatto noi quest'anno, a parlarci in via Ceri. Ma a me non interessava, o meglio non avevo voglia. Avevo i miei problemi e non avevo assolutamente voglia di parlarne con gli altri. All'inizio sono andata solo perché c'era Alice che continuava ad insistere, ti veniva a cercare anche se eri in bagno; ho deciso di andare per farla contenta, pensavo fosse il modo migliore per togliermela dai piedi, ma poi pian piano mi sono piaciuti.

*Quando sei entrata a farne parte?*

Andavo come facciamo noi ora il lunedì, una volta la settimana. Pietro e Alice ci facevano fare degli esercizi e alla fine ho continuato ad andarci, pian piano mi sono affezionata.

*Cosa ti ha spinto a farlo?*

Non so dire cosa mi ha spinto, ma man mano che gli incontri passavano mi sentivo sempre più parte della compagnia, sempre meglio e quindi sono rimasta perché sentivo che stavamo costruendo qualcosa, che non era inutile.

*Avevi già fatto teatro?*

No mai. Non ci avevo mai pensato. Lo facevo quando ero più giovane a scuola, ma era una cosa tanto per ridere; non è mai stata una cosa che avevo in testa di fare per il resto della mia vita.

*Pietro Floridia in una riunione ha detto: “il nostro laboratorio è un inno alla diversità” effettivamente oltre ad essere un laboratorio diverso da tutti quelli che si trovano in giro è diverso anche al suo interno. Ci sono persone di ogni nazionalità, con storie e caratteri diversi. Come ti sei trovata in questo ambiente? Quali gli aspetti più positivi? Quali le difficoltà?*

No, difficoltà mai. Io sono una persona che riesce a vivere sempre, anche se mi metti sul fuoco io riesco a vivere. Di solito sono abituata a rispettare la gente e il loro ambiente. Se, ad esempio io vengo in casa tua e ti sorrido tantissimo mentre tu fai un mezzo sorriso, allora anche io cambio e faccio un mezzo sorriso, così, o al contrario. L'ambiente è molto bello, anche nella casa di accoglienza ero con tantissime persone diverse, sia per nazionalità che per modo di fare, e un po' ci avevo fatto amicizia, ma a teatro non è stata questione di

amicizia: abbiamo costruito un legame, una famiglia. Oltre a questo, l'ambiente era molto divertente, comico e a me piaceva, avevo bisogno di quello.

*Cosa ti piacerebbe cambiare o modificare?*

Non avevo mai pensato a qualcosa da cambiare o modificare , allora forse nei prossimi giorni ci penso, cerco qualcosa e poi ti dico.

*Il violino del Titanic: mi racconti la storia, la trama dello spettacolo?*

No, non te lo posso raccontare perché avevo problemi di salute, quindi non ho potuto fare molto nello spettacolo. Le mie parti le hanno date ad altri. Io ho partecipato solo quando siamo andati a Volterra, ma solo nei movimenti.

*Ti sentiresti in grado e avresti interesse a partecipare ad altre esperienze teatrali con altri registi?*

Io lo faccio per divertirmi e per stare insieme, quindi mi piace farlo lì perché mi sento a casa. Non sarebbe facile pensare di lasciarli per una nuova compagnia, ci andrei solo se tutta la compagnia se ne andasse.

*Ti senti in grado di poter aiutare nuove persone, che magari hanno un vissuto simile al tuo, ad entrare in compagnia? Pensi che possa essere utile per loro? E per te?*

Sì. O meglio, dipende dal tipo di aiuto di cui hanno bisogno. Sicuramente potrei essere di aiuto perché posso dire che all'inizio io avevo dei pregiudizi e non volevo andare, invece poi devo dire che questa esperienza mi ha proprio cambiata, ma è inutile che io lo dica, è la gente che deve essere decisa e provare. Ovviamente posso fare da traduttrice se c'è qualcuno che non parla l'italiano, anche se lì si impara presto.

*Durante il laboratorio e gli spettacoli della compagnia dei rifugiati si lavora molto sulle storie reali quelle che una persona ha vissuto sulla propria pelle, come è stato raccontare le proprie storie tramite il teatro? Pensi sia stato utile rielaborare ciò che hai vissuto tramite il teatro? Tramite la parola e i gesti?*

Sì, si fanno tanti esercizi del genere, anche ora con il nuovo laboratorio. Un esercizio molto bello era quello di pensare a un cibo che ci piaceva e poi di raccontare il perché come si faceva e tutto quello che volevamo. Io ho raccontato di un piatto che è fatto con il pesce affumicato, la cipolla, le arachidi, le banane, l'olio rosso. È un cibo particolare perché mi ricorda la mia nonna che ora è morta. A lei piaceva molto e lo faceva spesso, lo fa anche mia mamma, ma lei ci mette tantissimi ingredienti, mentre a me quando viene in mente, come la volta che l'ho raccontato, viene voglia di farlo uguale alla mia nonna. Allora vado dai cinesi a prendere gli ingredienti, lo faccio, e poi quando lo mangio sono contenta. Ecco. Sì, mi ha aiutato, che altro devo dire? Prima anche questo non lo avrei mai detto. Quando sono arrivata non volevo parlare della mia vita; ogni volta che qualcuno mi chiedeva come avevo fatto ad arrivare, io non rispondevo, mi sedevo, pensavo a quello che ero, a cosa avevo vissuto, e stavo malissimo. Oggi riesco a raccontarlo e quando lo racconto sento sempre male, ma solo dentro. Questa cosa aiuta tantissimo perché in genere la gente crede che quando sta male sia meglio chiudersi in se stessa e stare nel proprio dolore, pensi che nessuno ti possa capire, invece è sbagliato. Parlarne con gli altri aiuta, perché mentre ne parli senti che il peso e il male dentro si alleggeriscono un pochino. Questo è vero, ma è anche vero che anche senza le parole spesso si riesce a parlare di sé. Ora facciamo tutto un lavoro con Mario che sì, è utile per stare in forma ed è anche divertente, ma soprattutto è utile perché il nostro corpo dice delle cose da come si muove e noi dobbiamo imparare prima a conoscerlo e poi a usarlo per raccontare anche agli altri. Questo a me piace molto ed è molto simile anche alla tradizione teatrale del Camerun, dove è tutto molto più comico, ma comunque è il corpo che parla, senza troppe parole. Lo dico anche a Pietro che quando farà un teatro tutto con il corpo diventerà tantissimo.

*Senti che il teatro ti ha aiutato e ha migliorato la tua vita?*

Sì, mi ha aiutata e mi ha migliorata, anche se la mia vita non è come me la sognavo. Mi ha aiutata per tutte le cose che ho detto prima, forse, per dirla con una sola parola credo che il teatro e la compagnia dei Rifugiati mi abbiano aiutata ad integrarmi in un paese non mio.

## **Younes El Bouzari**

*Nome, età, paese di provenienza.*

Mi chiamo Younes El Bouzari; sono marocchino, vengo da Casablanca e ho 27 anni.

*Cosa facevi nel tuo paese natale?*

Gli ultimi tre anni in cui sono stato in Marocco, ho lavorato presso un'azienda informatica perché ho un diploma di tecnico specializzato in automazione; sempre in quegli anni ho seguito un corso di italiano e ho deciso di venire in Italia.

*Che situazione c'è nel tuo paese? Cosa ti ha spinto a prendere la difficile decisione di andartene?*

Io sono venuto in Italia per studiare. Ho deciso di non stare in Marocco perché volevo ricevere una formazione più prestigiosa. Una delle cose che non mi sta bene del Marocco è che purtroppo, troppo spesso, la gente ti giudica più dall'apparenza che per quello che sei realmente; questa è una cosa che non trovo giusta: penso sia importante presentarsi bene, studiare, avere un buon lavoro ma credo che si debba sempre conoscere prima di poter giudicare. È anche per questo che volevo andare via dal mio paese, per non rischiare di cadere anche io in quella mentalità.

*Come sei arrivato in Italia? Perché l'Italia?*

Dopo aver parlato con la mia famiglia ho deciso di trasferirmi in Italia, ho fatto la preiscrizione tramite l'università di Casablanca alla facoltà di ingegneria dell'università di



Bologna perché sapevo essere molto prestigiosa. Ho ricevuto un visto per i primi 6 mesi e poi il permesso di soggiorno per motivi di studio. Questo è il quarto anno che passo in Italia.

*Hai trovato un lavoro qui?*

Oltre a studiare, per mantenermi qui faccio un part-time, spesso collaboro con il comune facendo un po' di servizi sociali e mi occupo di traduzione per le famiglie marocchine; cerco anche di tenere delle lezioni di arabo per stranieri e italiani.

*Come hai conosciuto la Compagnia dei Rifugiati?*

Ho conosciuto la compagnia quasi per caso a novembre 2011. Sono andato ad un incontro con un mio amico spagnolo, che era qui in Erasmus, e un ragazzo italiano ma con origini ivoriane. Questo ragazzo della Costa d'Avorio conosceva alcuni attori che erano nella compagnia e gli avevano chiesto se voleva andare a conoscere il gruppo perché c'erano, quell'anno, molti rifugiati che venivano dal suo paese e sarebbe stato utile avere qualcuno che parlasse la loro lingua. Questo mio amico ha proposto anche a noi di andare e così è stato.

*Quando sei entrato a farne parte?*

Il primo giorno che siamo andati a conoscere la compagnia non siamo subito entrati nel gruppo, è stato più che altro un incontro in cui abbiamo visto quello che facevano; quando sono entrato ho pensato che quello era un gruppo di pazzi, tantissima gente di nazionalità diverse che correva, faceva smorfie, esercizi che per me non avevano molto senso, e un regista calvo che comandava tutti. Mi chiedevo cosa fosse tutto questo, ma nello stesso tempo ho capito che quell'ambiente e quella gente pazza mi piaceva. Ora quando arriva della gente nuova penso sempre che anche loro nella testa si dicano la stessa cosa che mi sono detto io: chi sono questi pazzi? Ma spero che poi facciano come me e diventino anche loro parte della compagnia.

*Cosa ti ha spinto a farlo?*

A me non interessava il teatro, non volevo e non voglio fare l'attore di mestiere; ero andato lì solo per scoprire, ma è stato un colpo di fulmine. Non saprei spiegarlo a parole ma mi è sembrato un ambiente caldo con tantissima energia positiva e ho deciso che volevo farne parte anche io.

*Avevi già fatto teatro?*

Ho iniziato in quel momento a fare teatro, prima non avevo neppure mai pensato a farlo. I miei interessi sono molto diversi, sono nell'ambito dell'economia e dell'industria. Quando sono entrato nella compagnia è stato bellissimo perché ho capito che anche il teatro aveva degli obiettivi ben precisi. Prima pensavo che le cose più scientifiche come la medicina, l'industria, l'economia fossero utili all'uomo ma poi ho capito che ci sono anche tante altre cose che possono migliorare un uomo e la sua vita, il teatro è una di queste.

*Pietro Floridia in una riunione ha detto: "il nostro laboratorio è un inno alla diversità" effettivamente, oltre ad essere un laboratorio diverso da tutti quelli che si trovano in giro è diverso anche al suo interno. Ci sono persone di ogni nazionalità, con storie e caratteri diversi. Come ti sei trovato in questo ambiente? Quali gli aspetti più positivi? Quali le difficoltà?*

È vero, è così. La diversità del nostro laboratorio sta proprio nel fatto che è una stanza dove tutti sono diversi. Ci sono nello stesso posto più di 25 lingue diverse; le persone sono tutte diverse hanno idee e lingue diverse. Quando stai lì, però, riesci a parlare con tutti senza perdere la tua diversità e la tua identità. Nessuno ti impone di cambiare o di dimenticare quello che hai vissuto da anni solo per farti accettare. Lì dentro ci si accetta per il diverso che sei, essere diverso è proprio la tua ricchezza, in questo modo tutti ci arricchiamo. Se io mi sforzo o tu mi imponi di mangiare come te, di pensare come te o vestirmi uguale, allora

non c'è più personalità, non vale la pena incontrarsi, nessuno si arricchisce incontrando l'altro. Nella quotidianità non ci può essere questa diversità, se vai in un paese nuovo forse è giusto che ti abitui al loro modo di essere. Quella del laboratorio è la stanza dei diritti; è il posto dove tu fai quello che vuoi, tu sei te stesso. Loro cercano di farti praticare la tua diversità, è da lì che si arricchisce la drammaturgia. Quando sei lì ti succede che ti trovi in un posto dove stai bene, è come se stessi a casa tua ma in più ci sono degli ospiti con te; sono ospiti che vengono da tutto il mondo, anche italiani. È importante che ci siano degli ospiti che vengono da un paese diverso dal tuo perché le persone che hanno viaggiato sono ricche di storie, quando le incontri tu rimani lì ad ascoltare per anni. Questa è una cosa che non si trova dappertutto. Dove vai non trovi sempre gente disposta ad accettarti per quello che sei, forse saranno indifferenti a te ma non saranno interessati a te, lo straniero porta diversità ed è difficile da ascoltare e capire. Invece nel laboratorio è diverso, lì trovi un ambiente familiare. Io non ho nessun parente qui ma ho trovato una famiglia grandissima, una famiglia che c'è, è presente, sia nel laboratorio che fuori. Rimane anche fuori perché dentro il laboratorio vivi un rapporto molto intenso e personale, si crea un legame profondo che è difficile non considerare, è per questo che diventa una famiglia anche fuori dal teatro. Ovviamente ci sono anche delle difficoltà, all'inizio ci sono molte difficoltà. Il mio caso è meno difficile di molti altri perché io ho scelto di venire in Italia per studiare, immagino che la situazione di un richiedente asilo o di un rifugiato sia molto diversa. Lui ha un sacco di problemi: non ha la famiglia, vive pensando a quelli che ha lasciato indietro, non ha notizie dei famigliari, vive senza lavoro, ha tantissimi problemi e arrivi tu un giorno a chiedere di essere disponibile il lunedì per venire a fare teatro con te. Magari questa persona ha voglia di rimanere da solo e tranquillo a pensare alle sue cose e invece tu pretendi che venga con te, a lui sembra di perdere tempo. Secondo me una persona che sta così male, non ha voglia di ridere, è così triste che non vuole ridere. Lì capisco la difficoltà, ma so anche che la gente deve trovare il coraggio di *fare*, perché se fai poi col tempo capisci, ti accorgi che facendo il laboratorio riesci a dimenticare, anche solo per quelle tre ore, i tuoi problemi; nella vita i problemi ci saranno sempre, ma per vivere non puoi stare sempre a pensare alle cose negative. Se magari ti rilassi e ti scarichi, poi vedi le cose in maniera più chiara e hai più voglia di vivere.

Un'altra difficoltà è quella della lingua. Una persona che è appena arrivata in Italia non sa la lingua, pensa che verrà presa in giro, pensa di non avere, e non sapere, le parole con le quali raccontare la propria storia. Ma nel gruppo tutto questo non accade, intanto ci sono molte persone che sanno lingue straniere e quindi che possono aiutarti e tradurre quello che tu vuoi dire, ma in realtà la lingua non serve poi così tanto. Il teatro riesce, anche solo con il corpo, a trasmettere quello che vuoi. Poi si possono mettere anche le parole e nessuno ti prenderà in giro se sbagli, perché li impariamo tutti, anche gli italiani. Il compito degli italiani o degli stranieri che sono lì da più tempo è quello di aiutare la persona a lasciarsi andare, a trovare il proprio agio fino a quando un rifugiato, sentendosi sicuro, si sente parte di quel posto, di quel gruppo e allora da quel momento il lavoro va liscio e diventa bellissimo.

È bello quando capisci che tu attraverso il teatro riesci ad esprimerti, a fare arrivare quello che ti sta a cuore, quello che ti fa male, quello che hai vissuto, ciò che ti piace; fai rivivere i tuoi ricordi e riesci a raggiungere un gruppo di gente con la quale fuori non avresti mai avuto la possibilità di parlare. Attraverso il teatro sono loro che vengono ad ascoltarti. Là hai tutta la libertà e tutto il diritto, sei nel tuo posto, il palcoscenico è tuo, allora hai il diritto di dire quello che vuoi e riesci a dire quello che vuoi.

*Cosa ti piacerebbe cambiare o modificare?*

C'è sempre qualcosa che potrebbe andare meglio; c'è tanto di più che si può fare. L'obiettivo di questo gruppo è aiutare gli immigrati, i rifugiati; aiutare non soltanto sollevandoli un po' dai loro problemi, sarebbe preferibile dargli anche l'opportunità di un lavoro magari dentro alla compagnia. Sarebbe importante creare questa possibilità partendo dalle capacità di ognuno. La capacità personale è molto importante e Pietro ci crede molto, lui è uno che ti lascia provare, crede nel tuo talento. C'è ad esempio un progetto sul cibo: le persone brave a raccontare racconteranno i propri cibi e chi invece sa cucinare si potrebbe specializzare e cucinare questi cibi particolari. Secondo me dobbiamo puntare un po' di più su questo aspetto di un possibile impiego per i rifugiati che arrivano. Il rifugiato, di solito, viene magari per caso al laboratorio, sta un anno e poi va via perché è costretto o in cerca di un lavoro. Se si potesse dare una speranza di continuare la nuova vita all'interno della

compagnia sarebbe bellissimo. Mi rendo conto che è una cosa molto difficile, ma credo sia anche molto importante.

*Il violino del Titanic: mi racconti la storia, la trama dello spettacolo?*

Nell'anno 2012 abbiamo lavorato su questo spettacolo e abbiamo portato in scena lo “studio n.1”. Quest'anno dobbiamo lavorare un po' di più per renderlo migliore. Abbiamo portato lo studio a Varsavia con un progetto in cui collaboravano anche ragazzi francesi e svedesi, oltre ovviamente ai polacchi. Erano questi ultimi che facevano i monologhi, noi facevamo solo la parte fisica. Lo spettacolo è piaciuto molto. Poi lo abbiamo replicato a Bologna 5 giorni a Zona Roveri e al Tpo; a luglio lo abbiamo portato anche a Volterra nel festival di teatro in carcere e spero che quest'anno si possa riportare in giro.

Lo spettacolo è tratto dal libro di Enzensberger *La fine del Titanic*, il libro parla dell'affondamento del Titanic e del rapporto tra la prima e la terza classe. Noi abbiamo preso quell'immagine, ma è stata trasformata in una metafora per parlare anche di altro, per parlare della crisi dell'Europa. È l'affondamento di un mondo. Per me nello spettacolo ci sono delle domande che vengono poste e noi, a nostro modo, abbiamo cercato di dare anche delle risposte. Cos'è per noi il Titanic? Ognuno ha nella sua testa il posto-Titanic, può essere l'Europa, l'Italia, la famiglia, la tua casa.. Ci siamo chiesti anche quali sono le cause dell'affondamento, ma la cosa fondamentale è stata ragionare sulle soluzioni. Stiamo vivendo la crisi, siamo costretti a viverla, e allora la cosa migliore è cercare di imparare qualcosa da quella situazione e allora cosa possiamo imparare? A cosa possiamo rinunciare e a cosa no per non annegare? L'immigrato è la causa o la soluzione a questa crisi? Come possiamo rovesciare le cose in modo da trovare dei punti di forza? Non voglio raccontarti tutte le scene dello spettacolo, ho voglia di raccontarti l'essenziale, cioè da dove nasce, il perché. Lo spettacolo nasce da un'idea venuta appena abbiamo finito lo spettacolo *La misteriosa scomparsa dello straniero*, abbiamo pensato che non si deve parlare dello straniero sempre solo come una vittima, lo straniero deve far vedere le sue capacità e ha il diritto e il dovere di partecipare allo sviluppo del paese in cui sta. Quando si raccontano le storie di vita vissuta l'obiettivo non è quello di fare pietà, abbiamo un fine ben diverso: io

sono straniero ma ho delle capacità e mi impegno, probabilmente sono dovuto fuggire dal mio paese perché là non potevo vivere, non avevo l'opportunità di vivere, qui chiedo solo di avere l'opportunità, in quanto uomo, di dimostrare a me stesso e a tutti quanto valgo, spero di aver la possibilità di vivere, punto. Spero che mi sono spiegato!

*Come si sono svolte le prove? Siete partiti da un testo, materiale proposto da voi, l'idea è cambiata durante le prove? Per chi non ha fatto teatro:difficoltà? Per chi ha già fatto teatro:differenze.*

La drammaturgia dello spettacolo non parte solo dal libro. La maggior parte delle storie sono racconti personali che hanno vissuto i rifugiati del gruppo, magari le storie sono trascritte in un italiano più corretto e in maniera più teatrale da Pietro. Non posso dire che il copione non c'è stato, secondo me c'era, ma tutto intero forse solo alla fine, io non l'ho mai visto. Abbiamo sempre lavorato partendo dalle improvvisazione, abbiamo preso i materiali dal laboratorio. Per metà anno si lavora sulle improvvisazioni che non sono fatte direttamente per lo spettacolo, si raccolgono i momenti e le storie che sono venuti fuori, e a questo punto Pietro e Alice mettono le nostre idee in forma più teatrale, Pietro ci dirige come regista ma non mette in scena soltanto quello che pensa lui, per fare questo spettacolo si basa sulle persone che ha, sulle loro capacità e sulle loro storie.

*Ad un certo punto dello spettacolo ognuno fa un monologo rivolto a 5 o 6 persone. Cosa raccontava il tuo monologo? Come è nato? Da dove è tratto?*

Pietro ci ha dato la domanda di base e da lì siamo partiti ognuno con le nostre storie. Siamo nelle scialuppe, a quel punto è come se fossimo in una comunità, siamo tutti diversi ma nella stessa situazione e magari la soluzione per salvarci ce l'ha il più povero, quello di terza classe o il rifugiato. A quel punto Pietro ha chiesto: secondo te quale contributo riesci a dare a quel gruppo di persone per salvarsi? E il gruppo a te? Il contributo fondamentale lo può dare il meccanico, il pittore, chi suona uno strumento, chi sa nuotare bene. Ognuno ha scritto o raccontato la sua versione e poi abbiamo scritto il monologo con l'aiuto del regista.

Ognuno racconta la sua esperienza, io non sono un rifugiato, ma nel mio piccolo sono straniero, e ho vissuto anche io il viaggio dalla prima alla terza classe.

*Quale momento o scena dello spettacolo ti ha toccato di più e perché? Un momento che ti ricordi particolarmente di una tournée, della reazione del pubblico, di un dietro le quinte.*

Io tifo per il *rivoluzionario*; Antar che fa quel pezzo, quel rivoluzionario che incita la terza classe a ribellarsi, a prendere i propri diritti, ad avere il coraggio di parlare. Se poi entriamo nel merito di quella scena, io non sono d'accordo pienamente con il suo personaggio: sono sempre stato tollerante, non sono d'accordo con l'uso della violenza; in quel momento invece lui incita ad usare la violenza per far sì che i poveri prendano il potere. Tralasciando però questo particolare, l'emozione che mi ha dato quella scena è enorme ed ogni sera era sempre più forte; stare in gruppo legato a tutti gli altri, sentire tutti vicini e sentire tutta la nostra forza insieme mi emozionava sempre di più.

Poi c'è una cosa che è accaduta e che mi è rimasta particolarmente a cuore, questa volta con il pubblico con cui interagivamo molto. Ad un certo punto dello spettacolo io facevo parte di una commissione che decideva se le persone potevano andare o no nelle scialuppe, per decidere dovevamo fare delle domande anche molto personali al pubblico. Ad un certo punto inizio a fare domande ad una signora che già sembrava triste, lei mi guarda e mi dice di non farle domande che tanto già sa che lei morirà, io la faccio accomodare dicendole che non deve pensare così, che sarà poi il destino a decidere, ma che lei non può pensare già male. Per caso dopo poco mi trovo a dare il foglio con “il destino” a quella signora e, quando è il suo turno di leggere scopre che si salva. Subito dopo quelli che si sono salvati stanno in file laterali e in mezzo passano i morti, spesso succedeva che i due gruppi si abbracciavano e si salutavano, ma questa signora si è emozionata e ha iniziato ad abbracciarmi forte e a ringraziarmi, il suo abbraccio è stato bellissimo.

*Ti sentiresti in grado, e avresti interesse, di partecipare ad altre esperienze teatrali con altri registi?*

Devo dire la verità, non so se ritroverò mai una persona come Pietro; lui ha viaggiato tanto, ha un grande bagaglio che lo aiuta a fare le cose e a sapere come comportarsi con le persone, ti fa sentire a tuo agio, parte del gruppo; è un personaggio incredibile, fantastico, alla fine è diventato come un amico. Forse fare teatro sì mi piacerebbe, ma sempre nel sociale e mi piacerebbe perché ora ci credo, ora credo che con il teatro si può migliorare e si può aiutare la gente. Se ci sono questi presupposti allora sì, mi piacerebbe; ci sono tantissimi gruppi che dicono di voler lavorare coi rifugiati o gli immigrati ma spesso non riescono molto bene. Se quando arrivi trovi magari gente un po' menefreghista o che vuole fare teatro per far vedere quanto è brava, che lo vuole fare solo per sé allora quel teatro non ha più senso. Se dovessi trovare un'altra persona o gruppo che veramente crede in quello che fa e nel teatro allora sì lo farei ben volentieri, ma teatro tanto per recitare no, non perché sia sbagliato, ma credo che non mi interessi.

*Ti senti in grado di poter aiutare nuove persone, che magari hanno un vissuto simile al tuo, ad entrare in compagnia? Pensi che possa essere utile per loro? E per te?*

Sì mi sento in grado nel senso che è una cosa utile e quindi si deve fare, e si imparerà sempre qualcosa in più anche grazie ai nuovi arrivati. Ci sono dei progetti che a me interessano molto ad esempio quello delle *terre madri*. Si pensa di creare un ponte tra i paesi di origine dei membri della compagnia e l'Italia. Nel mio caso, ad esempio, stiamo pensando di fare un'accoglienza per quelli che vengono dal Marocco, siano studenti, rifugiati o viaggiatori. Pensiamo che si possa aiutare, partendo dalle pratiche teatrali, coloro che si presentano. Se ad esempio riesci ad imparare l'italiano, a superare le tue paure e la tua timidezza, la paura di parlare con l'altro, magari puoi trasportare questa sicurezza anche fuori, riuscirai a sostenere un bel colloquio di lavoro, sarai più tranquillo e sicuro; il teatro ti dà anche questo; quando arrivi in quel posto esso ha la capacità di aprirti, lì ti lasci andare: fai uscire la rabbia, la paura, la felicità, la voglia di scoprire il mondo. Se il teatro ha questo



grande potere sarebbe bellissimo fare un percorso tramite il teatro, l'arte, la musica, la cucina in modo da aiutare i migranti ad integrarsi. I progetti ci sono, ora ci vuole tanto impegno e buona volontà e molto coraggio per superare gli ostacoli che ovviamente ci sono. Se tu ti presenti da uno straniero che è venuto qui per cercare lavoro e gli proponi di venire a fare teatro lui ti guarderà storto, a lui sembrerà che tu lo voglia distrarre dalla sua strada, bisogna essere bravi a fare capire e poi a dare anche le prove che questa non è una distrazione, è un mezzo che ti aiuta a proseguire la tua strada in maniera liscia proprio.

*Durante il laboratorio e gli spettacoli della compagnia dei rifugiati si lavora molto sulle storie reali, quelle che una persona ha vissuto sulla propria pelle. Come è stato raccontare le proprie storie tramite il teatro? Pensi sia stato utile rielaborare ciò che hai vissuto tramite il teatro? Tramite la parola e i gesti?*

Io senza teatro non avrei mai raccontato certe cose. Conosco molte persone fuori dal teatro, persone con le quali sto bene, mi diverto, esco il sabato sera, posso parlare con loro di quello che succede nel mondo, dello studio, ma poi mi fermo lì, per me loro sono conoscenti, non è una cosa brutta, ma io sono fatto così: con un conoscente non mi metto a parlare delle mie cose personali, dei miei sentimenti o della mia famiglia, non mi sembra giusto e non mi viene naturale farlo.

A teatro nessuno ti verrà mai a dire: raccontami la tua storia; è il tuo corpo che lavora, il sentimento che hai, quello che hai vissuto, la tua storia ti permette, senza forzarti, di fare l'esercizio, senza accorgertene esce il tuo sentimento, il tuo pensiero. Con il tempo poi arriva un esercizio in cui devi mettere le parole e ad un certo punto arriva un esercizio in cui tu capisci che hai voglia di raccontare. Se qualcuno ti chiede di parlare del tuo cibo preferito tu potresti anche solo dire il nome del piatto e basta, invece ti ricordi di quel sapore quell'odore e ti viene da raccontarlo, senti la voglia di raccontare anche il perché di quel piatto e sai che il tuo perché può essere anche la cosa più sciocca del mondo ma sei sicuro che gli altri ti staranno ad ascoltare contenti senza giudicarti, è questa cosa che ti fa sentire a tuo agio, è una sensazione che fuori è quasi impossibile provare. Penso che il teatro faccia quasi sempre questo effetto ma sono sicuro che nella nostra compagnia è più forte, trovi

questa emozione quasi da subito, riesci a parlare o meglio ad esprimerti e senti il bisogno di farlo, di raccontarti non solo a una persona ma a un gruppo di persone, penso che questo sia molto forte.

*Senti che il teatro ti ha aiutato e ha migliorato la tua vita?*

Assolutamente sì, il teatro a me è servito tantissimo e credo che serva a tutti. Lì impari innanzitutto una lingua che magari non sai e poi impari a confrontarti con gli altri, a raccontare e ad ascoltare; impari a non aver paura del diverso e lo dico sia per gli italiani che per gli stranieri. Nel laboratorio inizi ad avere fiducia in te stesso, prendi coraggio e inizi a parlare con la gente, capisci che la tua storia costituisce una ricchezza, che può diventare una cosa utile per te e per gli altri. Già questa cosa che avviene credo che cambi molto la tua vita, così riesci ad affrontare gli ostacoli che ti arrivano perché ti senti più forte e ti senti affiancato da persone che credono in te e che ti vogliono bene. Quando arrivi in un nuovo posto ti senti solo, poi ti fai degli amici che però sono conoscenti e allora, un po' meno, ma sai che sei sempre solo, pensi alle persone lontane e sai che di queste persone non ne potrai parlare con nessuno perché nessuno ti è così vicino. Secondo me se quello rimane il tuo stato per tutta la vita è impossibile vivere, è mettere negatività su negatività, rimarrai sempre triste invece se tu riesci a esprimerti e a trovare persone sulle quali puoi contare allora lì ti cambia la vita. Credo che sia questo quello che il teatro mi ha dato.

## **Yakub**

*Nome, età, paese di provenienza.*

Mi chiamo Yakub e ho 21 anni. Vengo dal Mali.

*Cosa facevi nel tuo Paese natale?*

Quando ero in Mali lavoravo con mio cugino, lui ha un negozio di alimentari e va sempre in Gana a comprare le cose. Quando lui andava via io rimanevo in negozio.

*Che situazione c'è nel tuo paese? Cosa ti ha spinto a prendere la difficile decisione di andartene?*

Sono andato via dal Mali perché ho un altro cugino che vive e lavora in Libia. Lui mi ha consigliato di raggiungerlo lì per lavorare. In Libia però è iniziata la guerra e a quel punto sono dovuto scappare. Sono partito con altri due miei amici. Appena iniziata la guerra abbiamo dovuto scappare perché per noi ci sarebbero stati più problemi rispetto ai cittadini libici. Molti di noi del Mali, Chad, Niger combattono per Gheddafi, se i libici ti scoprono ci sono grandi problemi.

*Come sei arrivato in Italia? Perché l'Italia?*

Sono arrivato in Italia ad aprile 2011. Dalla Libia siamo arrivati a Lampedusa in barca, eravamo circa 700 persone. La guardia costiera ci ha recuperati in mare e ci ha fatto rimanere a Lampedusa solo tre ore, poi ci hanno portato in Sicilia. In Sicilia siamo rimasti cinque giorni, lì ci hanno diviso in gruppi, io sono rimasto con i due miei amici e un gruppo di somali, a quel punto ci hanno portato a Bologna. Qui sono andato in un centro di accoglienza, mi hanno fatto andare a scuola per imparare l'italiano, la sera andavo all'allenamento di calcio e il fine settimana avevo la partita. Gioco a calcio grazie alla

scuola. Una volta ci hanno dato un foglio e noi dovevamo scrivere cosa avremmo voluto fare nella vita, quali erano i nostri sogni e anche cosa facevamo nel nostro Paese. Io ho scritto che ho sempre giocato a calcio: prima in Mali poi in Libia e che mi sarebbe piaciuto continuare a giocare. Quando la maestra mi ha corretto il compito mi ha detto che anche loro avevano una squadra di calcio e che se a mi faceva piacere avrebbe parlato con l'allenatore. Sono andato a provare, a loro sono piaciuto e quindi ho iniziato a giocare con la squadra. Gioco in attacco, sono un bomber!

*Come hai conosciuto la Compagnia dei Rifugiati?*

La compagnia l'ho conosciuta grazie al calcio, grazie ad un signore che ci segue quando giochiamo. Lui fa teatro all'ITC a San Lazzaro ma non nella Compagnia dei Rifugiati. Sapeva che Pietro cercava persone straniere e mi ha detto se volevo andare. Il lunedì ho iniziato ad andare alle prove, all'inizio andavo perché non sapevo cosa fare, per passare il tempo, ma poi ho capito che era bello e che io potevo farlo seriamente, a quel punto ho iniziato ad andarci sempre. Era marzo 2012, mi sembra.

Non avevo mai fatto teatro prima, all'inizio mi sembrava molto strano: io stavo a vedere degli esercizi e non li capivo, mi sembrava che stessero perdendo tempo; pian piano ho iniziato a capire e mi è sembrato sempre più interessante. Ho capito che con loro potevo fare tante esperienze, potevo sfruttare la possibilità che avevo e cercare di imparare meglio l'italiano, lo potevo usare anche per imparare a capire ed ascoltare la gente.

*Pietro Floridia in una riunione ha detto: "il nostro laboratorio è un inno alla diversità". Effettivamente oltre ad essere un laboratorio diverso da tutti quelli che si trovano in giro è diverso anche al suo interno. Ci sono persone di ogni nazionalità, con storie e caratteri diversi. Come ti sei trovato in questo ambiente? Quali gli aspetti più positivi? Quali le difficoltà?*

Mh... secondo me è meraviglioso avere l'opportunità di incontrare gente da quasi tutto il mondo: scopri lingue diverse, diverse culture, diversi caratteri, secondo me è molto bello. È

ovvio che in ogni gruppo ci sono persone simpatiche e antipatiche. Forse, tra di noi, c'è anche qualcuno che non uscirebbe mai, fuori dal teatro, con un altro, ma intanto lì tutti se ne fregano. Non è che se ne fregano perché non sono interessati, ma perché lì dentro siamo proprio un gruppo, è un po' come quando sei nella squadra di calcio. Il nostro obiettivo è quello di fare una bella partita, o un bello spettacolo, e ci riusciamo se in quel momento stiamo tutti bene insieme, se lavoriamo insieme per raggiungere l'obiettivo.

*Cosa ti piacerebbe cambiare o modificare?*

È bello il teatro che facciamo, non saprei cosa si dovrebbe cambiare. Mi piacerebbe forse fare più spettacoli, sia diversi che in luoghi diversi, in questo modo avremmo sempre maggior esperienza.

*Il violino del Titanic: mi racconti la storia, la trama dello spettacolo?*

È difficile perché si parla della storia vera del Titanic, certe volte si dicono addirittura i numeri delle persone che c'erano o si spiega come è fatto il Titanic.

Lo spettacolo, però, parla anche delle storie di tutti i personaggi e di tutte le persone. La barca che affonda non è soltanto il Titanic, può essere anche la mia barca o una cosa immaginata, anche le speranze o la felicità, le certezze.

*Come si sono svolte le prove? Siete partiti da un testo, da materiale proposto da voi, l'idea è cambiata durante le prove? Per chi non ha fatto teatro: difficoltà? Per chi ha già fatto teatro: differenze.*

Allora, per le storie del Titanic, Pietro ci ha portato un libro, ci ha dato dei testi da imparare a memoria e noi li abbiamo imparati. Alcuni testi erano un po' difficili e allora prima abbiamo dovuto capirli, Pietro ce li spiegava perché tanti di noi avevano difficoltà, soprattutto con la lingua.

Poi ci sono le storie personali, le nostre storie. Per i nostri monologhi abbiamo scritto la storia poi l'abbiamo raccontata a Pietro e con lui l'abbiamo scritta meglio.

Ci sono anche tante idee e immagini, quelle sono venute in mente a Pietro, poi ce le spiegava e noi le provavamo. Mentre lui le vedeva fatte da noi, capiva se andavano bene o no, alcune volte proprio da quelle idee ne venivano fuori altre da mettere nello spettacolo.

Le prime settimane per me è stato molto difficile, non riuscivo ad imparare le cose a memoria e neanche a capirle tutte. Però, pian piano, ho visto che iniziavo a migliorare e alla fine ci sono riuscito. In scena, soprattutto le prime volte, ero molto emozionato. Io mi vergogno tanto però poi mi sono abituato e alla fine ero contento e non mi vergognavo più, non pensavo che stesse arrivando il pubblico.

*Ad un certo punto dello spettacolo ognuno fa un monologo rivolto a 5 o 6 persone. Cosa raccontava il tuo monologo? Come è nato? Da dove è tratto?*

Sì, io raccontavo la mia storia. Raccontavo tutto, sia come ho fatto ad andare dal Mali alla Libia, sia dalla Libia in Italia. Sono partito dal Mali, ho attraversato il Niger nel deserto. Eravamo su un camion con 150 persone, ci abbiamo messo 20 giorni per arrivare al confine della Libia. Oltre a pagare per il viaggio nel deserto devi pagare anche quando arrivi al confine. È il confine il momento più pericoloso perché lì ci sono i poliziotti e se loro ti trovano iniziano i problemi: ti possono rimandare a casa, in quel caso sei molto fortunato. Alcuni, invece, li mettono in prigione e li lasciano lì mesi o anni trattandoli molto male. Succede anche che ogni tanto ti trovano e ti ammazzano. Se decidi di andare in Libia devi già avere dei contatti lì, ti servono i soldi quando arrivi al confine e te li devono mandare perché è molto difficile arrivare lì con i soldi che ti sei portato. Nel deserto ci sono i ladri, ogni due o tre giorni arrivano con le macchine, fermano il camion e rubano quello che hai. Spesso se si arrabbiano perché non hai niente ti picchiano. Quando finalmente arrivi al confine con la Libia ti fanno chiamare i tuoi parenti o conoscenti che sono già lì, loro parlano con gli autisti dei camion, tanto si conoscono tutti, uno va a prendere i soldi e poi allora chi guida ti porta dove devi andare.

*Quale momento o scena dello spettacolo ti ha toccato di più e perché? Un momento che ti ricordi particolarmente di una tournée, della reazione del pubblico, di un dietro le quinte.*

Di tutte le volte che lo abbiamo replicato, secondo me quando lo abbiamo fatto a Zona Roveri è stato proprio quello venuto meglio. (Il più spettacoloso). In tutto lo spettacolo ci sono comunque molti momenti belli.

Il momento che mi è piaciuto di più però è il mio: non tanto quando racconto la mia storia direttamente alle persone, ma il momento verso la fine. Tutti hanno il mare, cioè le lenzuola che simboleggiano il mare, e io entro ed esco da queste onde, cerco di raggiungere la figlia del capitano per salvarla, tra le onde dico: “Io sono Yakub e vengo dal Mali, se ti vuoi salvare di me ti devi fidare”. Arrivo da lei, la prendo in braccio e la porto via dalle onde. Quella parte è molto bella e io mi sento felice dentro quando la faccio, quando esco dalle lenzuola respiro.

Un'altra immagine bella che facciamo è all'inizio, quella dei tavoli. La gente entra e si siede ai tavoli, è tutto buio e ad un certo punto noi che siamo sotto i tavoli accendiamo le torce, lo spettatore non sa che noi siamo lì sotto e cominciamo a fare vedere le mani, la faccia da sotto le tovaglie fino a che non ci trasformiamo in un iceberg.

C'è poi, un momento particolare che mi è rimasto impresso. Ad un certo punto dello spettacolo tutto il pubblico è seduto e senza che se lo aspetti noi strisciamo sotto le sedie, ad un segnale convenzionato tiriamo su le braccia e la testa ed iniziamo a toccare la gente, a chiedergli aiuto, prima in italiano e poi nella nostra lingua. Una sera a Zona Roveri l'ho fatto e, mentre chiedevo aiuto nella mia lingua, una signora mi ha preso e ha continuato a tenermi e ad abbracciarmi per tutto il tempo. È bello quello che è successo, mi è sembrato proprio come una storia vera: tu chiedi aiuto e una persona ti prende e cerca di aiutarti, di proteggerti. Ho pensato che dovrebbe succedere anche nella vita, ho pensato che come è successo lì può succedere anche fuori, spero.

*Ti sentiresti in grado, e avresti interesse, a partecipare ad altre esperienze teatrali con altri registi?*

Sì, secondo me posso provarci, magari posso riuscirci. Lì ho imparato delle cose, ho imparato un po' come si fa, mi devo impegnare ma magari posso riuscirci anche in un altro gruppo. Qui però sto bene, forse potremmo fare con la stessa compagnia anche altri spettacoli.

*Ti senti in grado di poter aiutare nuove persone, che magari hanno un vissuto simile al tuo, ad entrare in compagnia? Pensi che possa essere utile per loro? E per te?*

Sì, non sono bravissimo ma posso essere utile. Posso essere utile perché magari posso parlare nella lingua di alcuni di loro per spiegare le cose, anche se è meglio che tutti imparino l'italiano. Potrei aiutare a spiegare come è meglio fare per imparare a memoria una poesia o come dirla, un po'. Quando sono venuto al laboratorio del lunedì ho visto gli esercizi che si fanno e molti sono simili a quelli che facevamo noi l'anno scorso quindi me li ricordo e potrei notare cose che prima non ero abituato a guardare. Come è stato anche per me, per alcuni sarà sicuramente strano e difficile, soprattutto per quelli che non hanno mai fatto teatro. I primi giorni per loro sarà un po' una noia perché devi abituarti a capire, ad ascoltare. Poi è possibile che a una persona proprio non piaccia, oppure che non si trovi bene, ma quello dipende da te stesso, da come sei e da come decidi di comportarti.

*Durante il laboratorio e gli spettacoli della compagnia dei rifugiati si lavora molto sulle storie reali, quelle che una persona ha vissuto sulla propria pelle, come è stato raccontare le proprie storie tramite il teatro? Pensi sia stato utile rielaborare ciò che hai vissuto tramite il teatro? Tramite la parola e i gesti?*

I primi giorni ero un po' triste, quando mi chiedevano di raccontare le mie storie non volevo perché le cose che ho vissuto in passato mi fanno stare male, quando le racconto mi tornano in mente, sono brutte, mi fanno stare male e poi mi sembra che siano successe ieri. Poi pian



piano ho pensato che forse va bene anche che una persona, pur soffrendo un po', racconti la sua storia. Ti accorgi che loro sono interessati e ti stanno ad ascoltare perché ascoltando capiscono qualcosa in più di te, magari non vengono a sapere solo come hai fatto ad arrivare in Italia ma capiscono qualcosa di un po' più profondo.

È stata una bella esperienza quella che abbiamo fatto quest'anno prima di riprendere lo spettacolo, con Mario abbiamo fatto degli esercizi per studiare il corpo e per capire come si fa a fare determinate cose. Quando facevamo lo spettacolo, anche nella scena del ballo, in tanti lo facevano divertendosi ma non avevamo bene la consapevolezza del corpo. Nello spettacolo c'è molto movimento, imparare a farlo bene, e non a caso, penso che sia molto importante per migliorare.

*Senti che il teatro ti ha aiutato e ha migliorato la tua vita?*

Sì. Quando sono arrivato a teatro non mi convinceva tanto, però poi tutti si davano un gran da fare, si impegnavano. Organizzano anche i passaggi in macchina se uno abita lontano. Pietro poi è molto bravo perché mi sembra che non faccia preferenze, fa sempre provare e recitare tutti, anche se hai un pezzo molto piccolo lui ti fa esercitare e trova il modo di fartelo fare bene. Poi ovviamente mi ha aiutato a imparare la lingua, imparando a memoria le poesie o i monologhi ho imparato di più, sono migliorato anche a leggere.

Un'altra cosa che secondo me è stata utile è stato imparare a conoscere e a stare con la gente. Noi in Africa abbiamo un modo diverso di scherzare quindi, quando sono arrivato qui, io non dicevo e facevo niente. Grazie alla gente del teatro e del calcio ho imparato un po' a parlare con loro, a capire un po' i loro comportamenti.

## **Il centro di accoglienza: testimonianze**

LAURA:

Ciao a tutti, cosa posso dire? Io non lo so, la cosa che posso dire è che se uno non viene a fare teatro sarà un peccato, ecco questa era la prima cosa. Seconda: a questo teatro si impara molto, si impara a vivere con la gente. Io sono stata qui dentro, in questa casa di accoglienza, ma mi ricordo che la disposizione dei mobili era tutta diversa, ecco, vuol dire che le cose stanno cambiando qui e dappertutto, ma a farle cambiare siamo noi con le nostre attività. Quando io sono arrivata qui ero da sola, sono arrivata in questa casa e sono stata messa con molta altra gente (somali, eritrei, ivoriani, congolesi, iraniani, pakistani). Era la prima volta che vivevo senza la mia famiglia e soprattutto con gente sconosciuta; chiacchierando sempre ci siamo conosciuti, poi quasi tutti abbiamo iniziato a fare teatro insieme e lì abbiamo allargato la famiglia. Ora, quando lo dico, sembra che possa non essere vero, ma invece è proprio così. Anche io pensavo che quando vai via dal tuo paese sei sola e senza famiglia e che non potrai mai ritrovare l'affetto che avevi nella tua famiglia. Questo è verissimo, ma è anche vero che facendo teatro io qua ho trovato una nuova famiglia che è diversa dalla mia ma c'è affetto e supporto. Qui non c'è il capo, o meglio: lui dice di essere il capo (indica Pietro Floridia) ma non è vero... il capo sono io! No, sto scherzando, nessuno è il capo, ognuno fa quello che pensa essere meglio per sé e anche per gli altri. Quando ho iniziato a fare teatro non sapevo una parola di italiano, parlavo solo francese. All'inizio non volevo neppure andarci a teatro, quando venivano a prenderci mi nascondevo in bagno. Alice però non mi lasciava in pace, veniva a bussare in bagno dicendo che dovevamo andare a teatro e io cercavo di trovare tutte le scuse (ho sonno, ho fame, non sto bene) all'inizio ho deciso di andare per farla stare zitta. La prima volta che sono andata abbiamo un po' scherzato, abbiamo fatto degli esercizi, ma poi quando siamo tornati a casa io ho detto ai ragazzi che erano con me che queste persone che facevano teatro erano tutte un po' pazze poi le altre settimane Alice continuava a venire e insistere e pian piano... sono diventata la più pazza di tutti. Allora alla fine posso dire che il teatro mi è piaciuto e che da qui ho imparato molto. Innanzitutto ho iniziato a parlare l'italiano, ho imparato a vivere con la

gente e a non arrabbiarmi subito come invece facevo prima, ho capito che si può ed è giusto scherzare, anche quando tutto non va per il meglio, quando ci sono dei problemi. Quando sono arrivata avevo molti problemi e non stavo bene, non volevo parlarne con nessuno ma piano piano, quasi senza accorgermene, a teatro ho iniziato a parlare con la gente e più parlavo più il mio peso diventava sopportabile. Oggi ho lo stesso tanti problemi, ma almeno ho dimenticato quando ero così triste. Alla fine la cosa che posso dire è che devi andare a teatro, se vai ti sentirai meglio e se uno va e poi non si sente meglio viene da me e mi picchia!

MANUELA :

Quando sono venuta in Italia la mia mamma mi ha detto che c'erano delle persone molto gentili e divertenti che facevano degli spettacoli e che lei recitava con loro; era vero perché quando sono arrivata hanno voluto conoscermi e hanno fatto una festa per me. Ho chiesto a mia mamma se potevo farlo anche io teatro e appena mi ha detto di sì lo abbiamo chiesto a Pietro e anche lui era contento. Ho iniziato subito. E sabato 2 novembre ho recitato anche io, con la mia mamma, nello spettacolo che abbiamo fatto per *Il cielo di Lampedusa*.

TALAL MORAD:

Ho iniziato a fare teatro con loro due anni fa. All'inizio mi è piaciuto molto e ho anche imparato l'italiano grazie al teatro, ma il problema è che non ho trovato me stesso dentro la compagnia. È un problema mio, perché vedo sempre il bicchiere mezzo vuoto. Ho parlato tante volte con Pietro e lui mi ha spiegato che il suo lavoro è sul gruppo, sulla compagnia; gli spettacoli che facciamo mi piacciono molto, ma avevo deciso per quest'anno di smettere, parlando con Alice, però, lei è riuscita a convincermi di nuovo e allora credo proprio di riprovarci, anche se non posso dire che mi sento ancora parte del gruppo.

YOUNES:

C'è anche un'altra cosa da dire, oltre a tutte quelle che hanno detto i miei amici: perché non pensare, ad esempio, che grazie al teatro potrai trovare un lavoro? Intanto se non sai l'italiano è praticamente impossibile trovare lavoro nel paese che ti ospita e con il teatro, come hanno detto anche gli altri, si può imparare e poi quando arrivi qui non conosci nessuno, mentre a teatro conosci e ti fai conoscere e spesso può essere che uno ti dica che lui o un suo amico stanno cercando qualcuno per lavorare. E poi, oltre a questa parte che sembra più materialista, ma che credo sia importante, c'è tutta la questione personale. Capisco che all'inizio uno pensa di perdere tempo se viene a teatro, ma io dico di provare anche solo per rilassarsi e scherzare due ore. Poi, quando ci sarà più freddo o sarai stanco e non avrai voglia di venire, tu forzati un po' e prova lo stesso a venire e vedrai che poi cambia tutto. L'anno scorso siamo stati bravi, abbiamo fatto uno spettacolo, lo abbiamo portato in giro e grazie a quello che facciamo abbiamo anche visitato posti nuovi per alcuni, siamo stati con alcuni in Polonia, poi a Roma, a Volterra. Ovviamente è un progetto grosso e noi non siamo esperti quindi è normale che facciamo degli sbagli, ma siccome siamo in tanti e ci confrontiamo, ci rendiamo conto degli sbagli e cerchiamo di riparare e di non ripeterli. Credo che le nostre parole siano importanti ma credo che ancora più importante sia provare su di voi, tutti, anche i bambini possono provare. Provate e poi dite la vostra.

BUBY:

Io con loro ho trovato la vita. Li conosco da 4 anni e mi sono sempre trovato bene. Si serve a imparare la lingua, ma è bello soprattutto perché conosci delle persone speciali. C'è Pietro che è una grande persona e ci segue sempre, c'è Alice che è dolcissima e anche il fatto di venirci sempre a prendere, di insistere perché vuole che noi ci sforziamo e andiamo a teatro, questo ti fa capire che ti vogliono bene e che tu sei importante, che tutti siamo importanti per quella compagnia.

Allora io dico a tutti che mi piacerebbe se provassero, anche chi non ha mai fatto niente, non posso dire che piacerà a tutti, perché ognuno di noi è diverso, ma provare non costa niente e se poi vi piace è veramente una cosa bellissima.

AMIN:

Buonasera, io posso solo dirvi che ho iniziato a fare teatro con loro e mi sono trovato molto bene. Ho cambiato più di un posto, ma con loro ho capito che avevo trovato una famiglia, la famiglia del teatro; io voglio costruirmi questa famiglia e voglio che si allarghi, voglio che anche voi ci entriate.

## FOTOGRAFIE



*Il violino del Titanic*, prove dello spettacolo, Bologna, Arci Zona Roveri, giugno 2013. Ph Alessia Del Bianco.



*Il violino del Titanic*, prove dello spettacolo, Bologna, Arci Zona Roveri, giugno 2013. Ph Alfonso Santolero.



ITC Teatro, San Lazzaro di Savena, Giugno 2013. Ph Alessia Del Bianco.



*Il violino del Titanic*, prove dello spettacolo, Bologna, Arci Zona Roveri, giugno 2013. Ph Alessia Del Bianco.





*Il violino del Titanic*, prove dello spettacolo, Bologna, Arci Zona Roveri, giugno 2013. Ph Davide Saccà.



*Il violino del Titanic*, Bologna, Arci Zona Roveri, Giugno 2013. Ph Alfonso Santolero.





*Il violino del Titanic*, Bologna, Arci Zona Roveri, giugno 2013. Ph Davide Saccà.



*Il violino del Titanic*, Bologna, Arci Zona Roveri, giugno 2013. Ph Alessia Del Bianco.



*Il violino del Titanic*, Bologna, Arci Zona Roveri, giugno 2013. Ph Alessia Del Bianco.



*Il violino del Titanic*, Bologna, Arci Zona Roveri, giugno 2013. Ph Alessia Del Bianco.

## CONCLUSIONI

L'obiettivo che mi ero posta scegliendo l'argomento della mia tesi era quello di riuscire a proporre una mappatura delle esperienze di teatro con rifugiati politici realizzate, principalmente in Italia, dagli anni 2000 in poi.

Oggetto di interesse del mio elaborato erano soprattutto compagnie che portavano o avevano portato un contributo di spessore in termini di esito artistico, oltre che laboratoriale. Alla ricerca delle suddette compagnie si affiancava anche lo studio del *come* si potesse fare teatro con rifugiati politici. Ho cercato, infatti, di porre l'accento sia sugli esiti spettacolari che sul momento della costruzione dello spettacolo. Si sono venute, così, a delineare caratteristiche comuni a tutte le esperienze prese in esame.

Il mio approccio al mondo del teatro con i rifugiati è iniziato quando ancora non avevo molto chiaro l'ambito in cui mi stavo muovendo. Mi erano praticamente sconosciute non tanto le pratiche teatrali, facilmente riconducibili ai laboratori classici, ma il substrato nel quale questi eventi si muovono e prendono vita.

Si è reso indispensabile, non solo per la scrittura della tesi ma anche per una mia cultura personale, allargare il focus della ricerca. Non volevo e non potevo fermarmi a ciò che si sa dell'argomento tramite i media o le poche nozioni scolastiche sull'emigrazione. Ho sentito l'esigenza di approfondire il tema, iniziando a rispolverare sia la storia passata che quella contemporanea in tema di emigrazioni e "migrazioni" in genere. Parlando del mio lavoro a qualsiasi genere di persona ho trovato spesso molta ignoranza sull'argomento.

Come si evince a partire dal titolo della tesi, ho cercato, *in primis*, di far chiarezza sulla terminologia usata circa il fenomeno dell'emigrazione e, in particolar modo, su coloro che scappano dal loro Paese di origine perché perseguitati e a rischio di sevizie o morte.

Se sul fronte degli studi sociali si è reso necessario questo approfondimento, altro *focus* fondamentale, per il lavoro in oggetto, è stato lo studio del fenomeno teatrale del non-attore o dell'attore sociale. Capire qual è il terreno su cui si muove un determinato teatro che si trova a produrre arte *per e con* le persone, mi ha permesso inoltre di poter comprendere ed entrare in comunicazione con le realtà teatrali dei rifugiati politici.

Molto utili sono stati, soprattutto per un approccio iniziale, i “diari di bordo” come *Pinocchio nero* e *L'amore buono* di Marco Baliani, che descrivono le sue avventure, facendo teatro con i bambini africani. Questi mi hanno dato lo spunto per continuare un discorso che portava avanti almeno tre direttrici: l'idea teatrale di un regista, i non-attori protagonisti e il contesto nel quale questi due soggetti davano vita a un incontro-scontro nel fare teatro.

Di questo, come di altre esperienze non direttamente legate ai rifugiati politici ma delle quali la multiculturalità e la diversità, intesa come valore aggiunto, sono le cifre stilistiche, ho dovuto solo fare dei rimandi, spesso anche impliciti, nel mio elaborato. Ciò è dovuto al fatto che l'argomento si sarebbe esteso a dismisura e forse avrebbe dovuto assumere una forma diversa e in più capitoli separati.

Sono consapevole di aver tralasciato diverse realtà, italiane *in primis*, che potevano essere comunque fattore di interesse e discussione. Una di queste realtà che, a un certo punto del lavoro di ricerca, ho deciso non affrontare direttamente è il lavoro teatrale di Gianluigi Gherzi. Il regista milanese si è dedicato molto a progetti che perseguono una rifondazione del teatro e soprattutto del rito teatrale, con l'obiettivo di far interagire il teatro con la popolazione autoctona italiana e straniera. Uno dei progetti di punta è il “Teatro degli incontri” in cui gruppi meticci, precedentemente formati da operatori sociali e teatrali, hanno lavorato prima singolarmente per andare poi a confluire nel festival che ha proposto azioni collettive, spesso realizzate all'interno della città.

Questo, come altri progetti simili, uniscono sempre una valenza sociale ad una valenza artistica. L'intervento sociale che si pone in essere è proprio la creazione di un meticcio, la proposta di situazioni in cui diventa possibile l'incontro di operatori, cittadini italiani e stranieri e artisti. Allo stesso tempo, il fatto di lavorare in un campo “difficile” e con persone che stanno ai margini, pone al teatro e al suo linguaggio una sfida: lo costringe a mettersi in gioco, a ridisegnarsi trovando un nuovo rapporto con lo spettatore e spesso con gli spazi non convenzionali. Dalle ricerche fatte ho però notato che, come succede anche nella situazione dei rifugiati politici, le realtà prese in esame sono spesso legate a eventi particolari. È difficile che si compongano e resistano compagnie durature nel tempo, in grado di formare dei veri e propri attori, come invece è successo e continua a succedere con gli attori della *Compagnia della Fortezza*. In quella realtà, la possibilità di creare un Teatro

Stabile all'interno del carcere rappresenta un costante obiettivo e, seppur difficile da raggiungere, può quantomeno vantare eccellenti sostenitori. Per il teatro fatto con rifugiati politici la creazione di una compagnia stabile potrebbe sembrare un' *Isola Utopia*.

Il carattere stabile e ben organizzato di cui necessita una compagnia teatrale si va a scontrare con la caratteristica liminalità che caratterizza invece, l'essere rifugiato.

Uno dei problemi più grandi riscontrati durante il mio lavoro è stato proprio il carattere di continuo cambiamento di questo tipo di interventi. Un esempio esplicativo potrebbe essere questo: un migrante chiede asilo politico e, da richiedente asilo, inserito nei progetti SPRAR o nelle case di accoglienza, inizia il suo percorso teatrale. In attesa del verdetto dello Stato che può decidere di conferirgli, oppure no, lo *status* di rifugiato politico continua a fare il suddetto laboratorio magari anche con buoni risultati, sia dal punto di vista personale che teatrale. Ad un certo momento, però, la sua situazione cambia, esso può essere rifiutato e quindi costretto a rimpatriare, oppure, come spesso succede, a diventare clandestino. In questo caso dovrà, ad esempio, lasciare il laboratorio. Altro motivo di perdita di un membro della compagnia può essere dato dalla sua necessità di trovare lavoro, e quindi di doversi spostare in altro luogo. Queste decisioni, il più delle volte spinte da fatti contingenti, sono prese da un giorno all'altro, è per questo che spesso l'improvvisazione (*mater artium necessitas*) diventa una caratteristica di queste compagnie. Infatti, nelle compagnie che ho avuto la possibilità di frequentare e analizzare meglio, durante questi mesi, l'improvvisazione e la capacità di riorganizzazione è diventata sotto un certo punto di vista una forza.

In tutto il lavoro del *Teatro Due Mondi*, ad esempio, si propongono una metodologia e una griglia molto precise dello spettacolo o prevalentemente delle azioni di strada. Ad una attenta osservazione emerge, però, come questa griglia proponga non tanto una precisa scaletta, quanto “appuntamenti”, come li chiama il regista, punti fissi all'interno dei quali l'ordine o la costruzione è passibile di cambiamento. La precarietà che si produce è spesso un valore artistico, poiché la rappresentazione diventa sì studiata, ma non strettamente memorizzata. La necessità di ascolto e lo sguardo allargato che si richiedono per stare all'interno dell'azione portano l'attore non-attore a essere sempre molto presente sulla scena, attento a ciò che sta facendo e proponendo al pubblico.

L'improvvisazione è cifra stilistica e motivo di apprezzamento anche nei *Cantieri Meticci* diretti dal regista Pietro Floridia. Questa nuova realtà, a differenza del *Teatro Due Mondi*, si sta costruendo e la caratteristica su cui punta per farsi conoscere è spesso l'interesse e la presenza su diversi campi d'azione.

La compagnia, data anche la sua particolare composizione, viene spesso invitata a presentare performance all'interno di eventi multiculturali. Come ho potuto constatare, anche in prima persona, ciò che il gruppo presenta è frutto di un continuo lavoro di ricerca, caratterizzato da una notevole capacità di riorganizzazione degli spazi e delle azioni sempre costante. La compagnia, a partire da temi stabiliti, da giochi scenici acquisiti e ben funzionanti, costruisce processi artistici che tengono fermo il proprio “marchio di fabbrica” ma , al contempo, si ripropongono e rimodellano in base allo spazio, alla richiesta e alla partecipazione dell'uno o dell'altro attore del gruppo.

Il rischio che spesso si è palesato nelle esperienze laboratoriali analizzate nel terzo capitolo è quello di lasciare, non appena l'evento si è concluso, un ricordo emozionante e incoraggiante ma finito, irripetibile. E, se l'irripetibilità è forse una delle caratteristiche dell'evento teatrale che può lasciare un segno positivo, non lo è altrettanto il caso fortuito. I laboratori e gli esiti spettacolari che sono stati prodotti, soprattutto a livello nazionale, si sono sviluppati grazie a qualche bando indetto dai Comuni, a sporadici fondi che la comunità europea forniva, ma nella maggior parte dei casi non sono riusciti a proseguire “l'avventura” iniziata, per mancanza di “ossigeno”. Questo a mio avviso è una pecca e reca con sé una perdita che andrebbe sanata.

Forse l'idea dei *Cantieri Meticci* sarà destinata a rimanere un evento singolare in tutta la vicenda italiana del teatro con rifugiati politici ma almeno, con tutte le lacune e gli errori che può fare una neonata compagnia ad alto grado di eterogeneità, costituisce un esempio di quello che potrebbe diventare il nuovo “modello” da seguire: una compagnia che cerca di dialogare con le situazioni, i problemi e le esigenze che si presentano oggi, senza arroccarsi in un'isola separata facendo solo qualche, seppur bella e piena di significato, apparizione fortuita.

Questa mia riflessione ne ha fatto scaturire un'altra, altrettanto complessa (che non ho avuto modo di approfondire nella tesi), ma è stata oggetto di dialogo soprattutto con gli intervistati presso il Teatro Due Mondi.

Spesso si sente parlare di *teatro e o teatro con*: teatro e handicap, teatro e carcere, teatro e salute mentale, teatro con donne vittime di violenza, ma raramente si sente parlare di teatro con rifugiati. La mia domanda, poi girata anche al regista Alberto Grilli e a Tanja Horstmann, riguardava la possibilità di fare veri e propri festival per portare anche questa realtà alla luce del sole.

Documentandomi, sono venuta a conoscenza di un festival internazionale che si tiene a Manchester dal 2004: *Exodus Festival*. In questo festival si pone l'accento sull'intercultura e sull'avvicinamento della popolazione locale ai rifugiati. In questa manifestazione sono organizzati eventi artistici di tutti i generi: dalla musica al teatro, alla poesia, al cinema, all'arte culinaria. Gli eventi del festival sono gratuiti e molto eterogenei, spesso godono anche della partecipazione di artisti famosi legati al tema. Questa realtà particolarmente florida porta comunque con sé delle problematiche, alcune delle quali mi sono state fatte notare dai miei intervistati in riferimento alle loro specifiche esperienze. Tralasciando la precarietà di cui già prima ho evidenziato i pro e i contro, il rischio che la manifestazione si “ghettizzi” è sempre in agguato. I festival infatti, *Exodus* come anche i festival ipotetici che si potrebbero realizzare, rischiano spesso di diventare un'attrazione per curiosi, trasformandosi in una specie di “carnevale” in cui si ammirano usi e costumi esotici ma dove la diversità non genera scambio reciproco, intervenendo solo come realtà altra e a sé stante. Questo non è certo il risultato che le compagnie da me contattate vogliono raggiungere. Il filo rosso che, al di là delle loro diversità, le percorre e le anima è “ [...] una visione più elastica, naturale, ecologica della realtà umana [...] è il contatto con l'altro che arricchisce la conoscenza ed apre all'Alterità”<sup>204</sup>.

Il Festival di Manchester cerca di costruire una rete sempre più larga e forte di continua collaborazione con le organizzazioni della città, con gli artisti autoctoni e adottivi e la popolazione. Solo in questo modo il “carnevale delle differenze” si potrà trasformare in una festa multietnica e i rifugiati potranno iniziare ad essere visti non solo come “povere creature” sfuggite da un paese che non le voleva (la retorica è sempre in agguato), ma come persone e cittadini del mondo. Credo che, seppur con difficoltà, si potrebbe riuscire a mettere in piedi una cosa simile anche in Italia: a Bologna la manifestazione *La scena dell'incontro* ne è un esempio. Seppur inizialmente con fondi esigui, l'idea di creare una rete

---

<sup>204</sup>Michel Maffesoli, *Del nomadismo. Per una sociologia dell'erranza*, Milano, Franco Angeli, 2000, p 145.

nazionale di scambio e conoscenza tra diverse realtà potrebbe essere proficua, così come la possibilità di iniziare il festival come percorso, come laboratorio con un *iter* simile a tante esperienze di teatro.

Parlando con Tanja Horstmann si sottolineava come la realizzazione di un'idea che segue questo pensiero potrebbe rappresentare un momento dialogico tra enti diversi, e potrebbe offrire a molte persone che si affacciano ad una nuova esperienza di vita, la possibilità di sperimentare e sperimentarsi. Sarebbe bello, anche se forse molto difficile, creare un festival-fucina in cui i rifugiati iniziassero ad integrarsi portando all'interno del nuovo paese le loro caratteristiche. I giovani alla ricerca di lavoro e soprattutto di esperienza lavorativa potrebbero mettere in pratica la teoria studiata solo sui libri, e la cittadinanza potrebbe usufruire del teatro non solo come passatempo di una serata ma come valore civile. Forse i miei lontani studi classici, o forse la mia passione ancor più lontana per il teatro, mi fanno auspicare un teatro che possa riprendere un po' di quella valenza che aveva nella polis.

Lasciando da parte, seppur a malincuore, le ipotesi fatte a tu per tu tra un'attrice piena di positività e una laureanda un po' "romantica", credo comunque che fare teatro con i rifugiati politici possa essere un modo innovativo e funzionale con felici ricadute sia sulla situazione prettamente teatrale che sul sociale.

A mio avviso vi è nel teatro un indebolimento dell'interesse da parte della popolazione e un proliferare di spettacoli di largo consenso che mettono al centro non tanto il teatro, ma un attore di punta, spesso diventato famoso per meriti televisivi o cinematografici, non per questo da biasimare, ma sicuramente a bassissimo grado di rischio, ovvero in cerca di facile visibilità e plauso.

Credo invece che parlando di vicende collettive e personali, che toccano sul vivo, sia gli spettatori che gli attori potrebbero sentirsi "protagonisti vivi", tutti insieme, di un discorso più ampio. La vita vissuta ci pone, tutti i giorni, davanti a persone che vivono nell'ombra, ai margini e che spesso vengono rappresentati attraverso lo stereotipo del clandestino. Unire la pratica teatrale, a problematiche e accadimenti che toccano le persone nel loro quotidiano potrebbe essere un buon punto di partenza per rinnovare un rapporto tra arte e società che spesso sembra difficile da ricucire.

Un altro punto mi preme sottolineare e riguarda le modalità e le caratteristiche di questa pratica teatrale. Ogni esperienza da me analizzata, da quelle solo citate a quelle



approfondite, ha particolarità proprie e si muove su un terreno simile ma non uguale alle altre compagnie. La formazione del laboratorio e successivamente dello spettacolo può seguire tecniche diverse, ma alla luce dell'analisi svolta mi sento di poter tracciare delle direttrici che a mio avviso sembrano adottate da tutte le compagnie. Il primo punto a cui dare importanza è il momento laboratoriale, in cui si cerca di trasmettere i fondamenti teatrali di base, quali la conoscenza e l'attenzione dello spazio, senza dimenticare la cura per l'altro e una dinamica interattiva. Chi si propone di far teatro con migranti e rifugiati politici deve aver ben chiare le difficoltà che questi possono incontrare e quindi farà molta attenzione alla lingua e all'integrazione. È questo uno dei motivi per cui si tende a non costruire gruppi composti unicamente da rifugiati, ma si mira a far lavorare queste persone in un gruppo misto. Ne sono esempio i *Cantieri Meticci* e la sua compagnia proveniente da Paesi diversi, il *Teatro Due Mondi* che accorpa rifugiati, attori, sostenitori della compagnia e partecipanti sempre nuovi, i progetti SPRAR, come quello condotto ad Ancona, dove i beneficiari del progetto non sono unicamente i rifugiati, ma anche i ragazzi delle scuole superiori del territorio. Durante il laboratorio si adoperano spesso tecniche di improvvisazione, anche fisica, che portano man mano il beneficiario a trovare un linguaggio a lui congeniale, che gli permetta di riprendere la fiducia in se stesso e di ricominciare a interagire con gli altri. “È il copione emotivo che a volte va in scena e permette di dissolvere alcuni fantasmi (emozioni negative, traumi) senza perdere l'identità della propria provenienza”<sup>205</sup>.

Per quanto riguarda gli spettacoli, si cerca sempre di proporre una commistione di generi e linguaggi utilizzando, spesso, partiture fisiche per esaltare le loro particolarità. Il dialogo-scontro tra due o più fuochi o tra due gruppi o ancora tra coro e solista hanno sempre un effetto positivo.

Altra cifra stilistica è l'empatia. I rifugiati portano, inscritta dentro, la loro difficile storia e, nel raccontarla, riescono ad innescare nello spettatore una sorta di empatia che, nei casi più felici e riusciti, non scaturisce tanto dalle parole, ma dallo “stare”, dal corpo e dall'intensità con cui i protagonisti sono lì con gli spettatori e là nella loro vicenda, e gli spettatori riconoscono dentro di sé quello che il rifugiato sta provando e portando in quel momento.

---

<sup>205</sup>Stefano Bolognini, *Passaggi segreti*, cit. p. 29.

Nelle realtà che ho potuto studiare ho trovato per l'appunto questo genere di prassi metodologica, e mi sono accorta che il carattere aperto, sempre rivolto alla massima accoglienza è quello che più funziona. Un discorso più complesso invece si sviluppa parlando di una compagnia come i *Cantieri meticci*, che inizia un nuovo percorso mai veramente sondato da altre compagnie o gruppi.

L'idea di costituire una vera e propria compagnia è, senza dubbio, una spinta a consolidare sempre di più il lavoro che da anni un gruppo di teatranti porta avanti. Allo stesso tempo è un atto molto coraggioso e rischioso poiché, non avendo grandi esempi alle spalle, deve costruirsi e rafforzarsi imparando soprattutto dalle mancanze e dagli errori che necessariamente sono messi in conto. Il lavoro di Floridia si esplica su più fronti. Deve convincere le istituzioni a dar credito alla neonata compagnia, deve al contempo formare gli attori e insegnare loro la disciplina e il metodo di lavoro, principi attualmente a loro idiosincratici. Molti attori della compagnia hanno grandi doti ma questo, a mio avviso, non basta per costituire una vera e propria compagnia che faccia della diversità e multiculturalità un plusvalore e non un motivo di menzione perché semplicemente diversa e “esotica”.

Credo che il punto di forza del fare teatro con i rifugiati politici stia proprio nella forte e doppia valenza che crea un dialogo virtuoso fra sociale e teatrale. Il punto di contatto tra italiano e straniero, politica e arte, professionismo e non professionismo gioca sulla capacità delle persone e del teatro di accogliere la complessità e la diversità dell'altro trasformandole in segno teatrale.

Mi auguro a questo punto che, come i semi ne *Il violino del Titanic* si spargono a fine spettacolo, le compagnie prese in esame e quelle che invece devono ancora formarsi possano continuare a fiorire, “La storia ci mostra civiltà fiorire quando sanno promuovere una varietà di manifestazioni, valorizzando i contributi più disparati, e all'opposto degradare quando prevalgono l'intolleranza e l'incapacità di entrare in rapporto con chi è diverso da noi”<sup>206</sup>.

---

<sup>206</sup>Francesco e Luigi Cavalli Sforza, *Chi siamo. La storia della diversità umana*, Torino, Codice Edizioni, 2013, p.413.

Dallo spettacolo *Il violino del Titanic*

Questa la nostra isola  
questo è il nostro campo  
questa la nostra insalata  
questa la nostra zattera  
questo il nostro fare teatro  
questa è la nostra scuola  
questo il nostro spicchio di verde  
queste le strade pulite  
questa le librerie minute  
questo lo studio dei nostri ragazzi  
questo il nostro teatro  
questo il nostro quartiere  
questa la nostra città  
questo la nostra fabbrica  
questa la tavola a cui sei invitato  
questo la nostra porta aperta  
questo è il mondo che è tra di noi  
questo è il nostro fare politica  
questa la cura di chi va più lento  
questo il sudore di un bravo insegnante  
questo il nostro poter dire no  
questi i nostri polmoni  
questo il nostro lavoro  
questa il nostro resistere insieme  
questa la nostra memoria  
questa la nostra costituzione  
questa la nostra forza  
questo il nostro guardarci negli occhi  
questo il nostro faticare insieme

questo il nostro non poterne più insieme  
questo è il nostro sorridere insieme  
questo è il nostro tirare avanti nonostante tutto insieme  
questo è il nostro mondo insieme  
questa è la nostra zattera insieme

(grazie a voi tutti, ho seminato,  
potete mettermi giù  
speriamo che qualcuno  
di questi piccoli semi  
cresca)

## RINGRAZIAMENTI

È davvero doveroso a questo punto ringraziare tutti coloro che hanno contribuito alla costruzione di questa tesi. Senza il loro supporto non avrebbe sicuramente assunto questa forma e avuto questo svolgimento.

Ringrazio tutti per l'opportunità che mi hanno offerto di concludere il ciclo degli studi universitari in modo così interessante e stimolante.

Eventuali lacune ed errori presenti in questo elaborato sono purtroppo solo miei. Coloro che ringrazio hanno contribuito ad eliminare molte mie deficienze.

Grazie alla professoressa Cristina Valenti, mia relatrice, che non solo mi ha seguita nella stesura della tesi e mi ha fatto conoscere realtà teatrali molto interessanti ma, con il suo corso, mi ha fatto capire che l'università può essere anche momento di incontri e discussioni con gli artisti.

Grazie al professor Gerardo Guccini, correlatore della tesi, che mi ha accompagnata in tutti i cinque anni della mia formazione universitaria. Anche lui uno di quei professori che non smetteresti mai di ascoltare.

Grazie a due registi, che ho contattato solo tramite internet, ma che si sono dimostrati molto disponibili a raccontarmi la loro esperienza artistica con i rifugiati politici: Caterina Grisanti e Prospero Bentivenga.

Ecco adesso i ringraziamenti che non possono assolutamente essere formali ma non per questo sono meno seri e sentiti:

Grazie Daniela e Alessandro, mamma e papà, per avermi sostenuta in tutte le scelte, avventate e ponderate, e per avermi dimostrato il vostro sostegno e la vostra partecipazione.

Grazie Gabriele, per la partecipazione e gli incoraggiamenti sempre presenti.

Grazie Sara, per aver sopportato me e la mia tesi e soprattutto per aver chiuso un occhio, forse due, per la mia parte di pulizie casalinghe.

Grazie Fulvio, per essere stato il compagno di spuntini a tarda notte, tra un capitolo e l'altro.

Grazie Angela, Daniele e Yvonne, tra una prova e l'altra mi avete dato spunti su cui riflettere e tanta amicizia.

Grazie Clarissa, per aver partecipato sempre, anche se da lontano, con consigli e supporto.

Grazie ai miei compagni di studi che hanno condiviso con me gioie e fatiche di questi anni: Carmen, Fabio, Giovanni, Nella e Yuliya; grazie anche a Giulia e Antonio con i quali abbiamo condiviso lunghi ricevimenti.

E ora, per ultimi, come nei migliori spettacoli, un ringraziamento molto particolare va fatto a chi è diventato il protagonista di questa tesi:

Grazie alla compagnia Teatro Due Mondi che mi ha accolta nella “casa del teatro” come fossi una di loro; grazie in particolar modo a chi si è prestato a farsi intervistare: Alberto Grilli, regista della compagnia, Angela Pezzi e Tanja Horstmann, due delle attrici. Grazie di cuore perché dalle vostre parole e dai vostri occhi arriva chiara e diretta la competenza e la passione che avete.

Grazie alla compagnia Cantieri Meticci che, seppur nascente, mi ha fatto diventare parte di essa, del proprio mondo e del proprio spettacolo. Sarebbero troppe le persone da ringraziare e quindi ringrazio il regista Pietro Floridia, il “Capo” come lo chiama la compagnia.

Grazie, poi, a Younes El Bouzari, Laura, Amin e Yakub per essersi fatti intervistare aprendomi una porticina nella loro immensa storia, conoscervi è stato veramente emozionante.

## BIBLIOGRAFIA

### Studi teatrali

- Paolo Albonetti (a cura di), *Missioni impossibili. Esperienze di teatro sociale in situazioni di emergenza*. “Comunicazioni sociali. Rivista di media, spettacolo e studi culturali”, Anno XXIII nuova serie, n. 3, (settembre-dicembre 2001).
- Patricia Ariza, *Comunità, teatro e guerra*, in Claudio Bernardi, Monica Dragone, Guglielmo Schininà (a cura di ) *Teatri di guerra e azioni di pace*, Milano, Euresis ed. 2002.
- Michael Balfour (a cura di), *Refugee performance:practical encounters*. Intellect Ltd. 2012.
- Marina Barham, *Il tetaro Inad sotto coprifuoco*, in Claudio Bernardi, Monica Dragone, Guglielmo Schininà (a cura di), *Teatri di guerra e azioni di pace*, Milano, Euresis edizioni, 2002.
- K. Basset, *Pericles, The Warehous*, “The Independent”, London, 3 agosto 2003.
- Rustmont Bharuca, *The politics of cultural practices, Thinking through Theatre in an Age of Globalization*, London, Athlone Press, 2000.
- Paolo Beneventi, *Introduzione alla storia del Teatro-ragazzi* , Firenze, La casa Usher 1994.
- Leonetta Bentivoglio, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*. Firenze, Barbes Editore, 2009.
- Claudio Bernardi, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*. Roma, Carrocci Editore, 2004.
- Claudio Bernardi, Benvenuto Cuminetti, Sisto Della Palma (a cura di), *I fuori scena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*. Milano, Euresis Edizioni, 2000.
- Claudio Bernardi, Monica Dragone, Guglielmo Schininà (a cura di ) *Teatri di guerra e azioni di pace*, Milano, .Euresis ed. 2002.
- Nicola Bonazzi, Gianluigi Gherzi, Gerardo Guccini, *Teatro e informazione*, “ Prove di drammaturgia”, n 1/2008 Ottobre.

- Silvia Bottiroli, Roberta Gandolfi, *Il teatro attraversato dal mondo, il Théâtre du Soleil*, Pisa, Titivillus, 2012.
- Roberto Caterina, *Che cosa sono le arti-tearpie*. Roma, Carrocci Editore, 2005.
- Marco De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti, aporie nella ricerca teatrale degli anni 60 e 70*, Firenze, La casa Usher, 1983.
- Marco De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani 1987.
- Marco De Marinis, *Capire il teatro, lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni editore, 2008.
- Gianluigi Gerzi, *Sentirsi randagi in città*, in Art'ò n.14, 2003.
- Piergiorgio Giacchè, *Teatro antropologico: atto secondo*, in “Catarsi. Teatri delle diversità”, II, 4-5, dicembre 1997.
- Gilbert Helen e Jacqueline Lo, *Performance and Cosmopolitan. Cross-cultural Transaction in Australasia*, Basingstoke, Palgrave, Macmillan, 2007.
- Gilbert Helen e Jacqueline Lo, *Performing Hybridity in Post-Colonial Monodrama*, "Journal of Commonwealth Literature", 32 (1), 1997.
- Gilbert Helen e Jacqueline Lo, *Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis*, "The Drama Review", 46 (3), 2002.
- Julie Holledge e Joanne Tompkins, *Women Intercultural Performance*, London, Routledge, 2000.
- Holly Hughes e David Roman, *O solo homo!*, New York, Grove Press, 1998
- Maria Teresa Indelicati, *Due Mondi porta sul palco i rifugiati ospitati dal Cefal*, “Il Corriere”, 19 settembre 2011
- Alison Jeffers, *Refugees, theatre and crisis: performing global identities*. London, Palgrave, Macmillan, 2012
- Alison Jeffers, *Get real. Documentary Theatre Past and Present*, Basingstoke, Palgrave, Macmillan, 2009
- M. Kustow, *Wondrous Strangers*, “The Guardian”, London, 18 giugno 2003.
- Asja Lacis, *Professione rivoluzionaria*, Milano, Feltrinelli, 1976



- Andrea Mancini (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*. Pisa. Titivillus. 2008
- Massimo Marino, *Il calcio in faccia, la fuga in scena*, Corriere di Bologna, 24 giugno 2007.
- Claudio Meldolesi, *Note in forma di lettera sul teatro di interazioni sociali*, in “Art'o”
- Claudio Meldolesi, *Un tetaro del costringimento*, in “Catarsi. Teatri delle diversità”. I,1, dicembre 1996
- Claudio Meldolesi, *Pensare l'attore*, Roma, Bulzoni editore, 2013
- Jacob Levi Moreno, *Il teatro della spontaneità*, Firenze, Nuova Guaraldi, 1980
- Bruno Niccolini, *Scritti contro il silenzio*, Bandecchi e Vivaldi, 2008.
- Franco Passatore, Silvio Destefanis, Ave Fontana, Flavia De Lucis, *Io ero l'albero (tu il cavallo)*, Rimini, Guaraldi, 1972
- Alessandro Pontremoli, *Teorie e tecniche del teatro educativo e sociale*. Novara, Utet, 2007.
- Roberto Pozzi, *L'onda anomala*, “Gagarin” n.12, 12/2012
- Annalisa Righi, *Incontro col “Teatro due Mondi”*, “Cenerentola”, giugno 2012.
- “Quaderni Piacentini”, VIII, 38, luglio 1969.
- Franco Quadri. “Il Patalogo” n.26, Milano, Ubulibri, 2003.
- Franco Quadri, *Affrontare il mito. Conversazione con Romeo Castellucci*, in “La porta aperta”, n.3, gennaio/febbraio, 2000.
- Alessandra Rossi Ghiglione, Alberto Pagliarino (a cura di), *Fare teatro sociale*. Roma, Dino Audino Editore, 2007.
- Franco Ruffini, *Teatro sopra la pelle, teatro sotto la pelle*. Rivista del Manifesto n.9 settembre 200.
- Giuliano Scabia, *Il teatro nello spazio degli incontri*, Roma, Bulzoni, 1973
- Giuliano Scabia, *Forse un drago nascerà. Un'esperienza di teatro con i ragazzi di 12 città dell'Abruzzo*, Milano, Emme editore, 1973

- Giuliano Scabia, *Marco Cavallo, Da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura*, Merano, Alphabeta, Vertag 2011
- Daniele Seragnoli, *Ritrovare gli dei*, in Art'ò n.14, estate 2003
- Cristina Valenti, *Teatro, informazione e controinformazione*, in “Prove di drammaturgia”, n.1, ottobre 2008
- Cristina Valenti, *Normalmente stranieri*, in “Prove di drammaturgia”, anno XIV, n.2, dicembre 2008
- Cristina Valenti, *La partenza degli arrivi. La condizione dell'attore*. in “Prove di drammaturgia”
- Cristina Valenti, *Dall'animazione ai teatri delle disabilità*, in “Art'o”

#### Testi di riferimento per spettacoli

- H.M: Enzensberger, *La fine del Titanic*. Torino, Einaudi, 1980.
- Tahar Ben Jelloun, *Nadia*. Milano, Bompiani, 1996.
- Tahar Ben Jelloun, *Le pareti della solitudine*. Torino. Einaudi 1997.
- Voltaire, *Candido o l'ottimismo*. Torino. Einaudi. 2006.

#### Studi interdisciplinari: antropologia, sociologia, legislatura.

- Sayad Abdelmalek, *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*. Milano, Cortina Raffaello, 2002.
- Marco Aime, *Eccessi di cultura*, Torino, Einaudi, 2004
- Marc Augé, *Nonluoghi, Introduzione ad una antropologia della surmodernità*, editore Elèuthera, 2009
- Stefano Bolognini, *Passaggi segreti*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- Italo Calvino, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 1996.
- Eva Cantarella, *Diritto e teatro in Grecia e a Roma*, Led 2007
- Francesco e Luigi Cavalli Sforza, *Chi siamo. La storia della diversità umana*, Torino, Codice Edizioni, 2013.

- Alessandro Dal Lago, *Non persone: l'esclusione dei migranti in una società globale*. Milano, Feltrinelli, 1999
- Marcella Delle Donne, *Un cimitero chiamato Mediterraneo*, Roma, Derive Approdi, 2004
- Anna Franceschin, *Che differenza c'è tra profughi e rifugiati*,
- Umberto Galimberti, *Il corpo*. Milano, Feltrinelli, 1987
- Atle Grahl-Madsen, *The status of refugees in International law*. Leiden. A. W. Sijthoff, 1972
- Christopher Hein (a cura di), *Rifugiati: Vent'anni di storia del diritto d'asilo in Italia*. Roma, Donizzelli editore, 2010
- Giovanni Jervis, *La conquista dell'identità. Essere se stessi, essere diversi*. Milano, Feltrinelli, 1999.
- Michel Maffesoli, *Del nomadismo. Per una sociologia dell'erranza*, Milano, Franco Angeli, 2000.
- Predrag Matvejević, *Mediterraneo: un nuovo breviario*. Milano, Garzanti, 1996.
- Predrag Matvejevic, *Il Mediterraneo e l'Europa*, Milano, Garzanti, 1998.
- Bruno Niccolini, *Scritti contro il silenzio*, Bandecchi e Vivaldi, Pisa, 2008.
- R. K. Papadopoulos, L. Perez, *Assistenza terapeutica ai rifugiati*. Roma, Ma. Gi., 2006.
- Plutarco, *Vita di Romolo*, in Plutarco *Vite parallele*, Torino, Utet, 1992.
- Stanley J. Tambiah, *Rituali e cultura*. Bologna, Il Mulino, 1985.
- Sergio Travi, *Il sale della terra: i rifugiati e il diritto d'asilo*, San Domenico di Fiesole, Cultura della pace, 1997.
- Alfred Uhlman, *L'amico ritrovato*, Milano, Feltrinelli, 1986
- Alfred Uhlman, *Storia di un uomo*, Milano, Feltrinelli, 1989
- David Watt, *Interrogating Community: Social Welfare Versus Cultural Democracy* in "Community and the Arts", V. Binns, Sydney: Pluto Press, 1991
- *Terre senza promesse. Storie di rifugiati in Italia*. Cava de'Tirreni, Avagliano, 2011.

## SITOGRAFIA

- <http://www.bloggersperlapace.net/>
- <http://www.immigrazioneoggi.it/>
- <http://www.internazionale.it/>
- <http://www.migrantesonline.it/>
- <http://www.serviziocentrale.it/>
- <http://www.stranieriinitalia.it/>
- <http://www.argine.it/>
- <http://www.ateatro.it/>
- <http://www.cantierimeticci.it/>
- <http://www.itcteatro.it/>
- <http://www.oiseau-mouche.org/>
- <http://www.riaceinfestival.it/>
- <http://www.riciclatocircomusicale.it/>
- <http://www.teatroduemondi.it/>
- <http://www.teatrorecremisi.it/>
- <http://www.tpo.bo.it/>
- <http://www.zerodeconduite.it/>