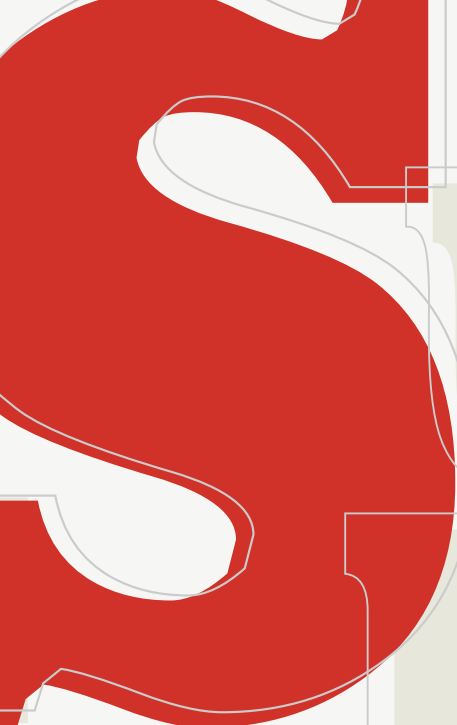


Regione Piemonte - Città di Torino
Università di Torino - Facoltà di Scienze della Formazione



I teatri dell'abitare

Il cantiere Torino

Regione Piemonte
Città di Torino
Università di Torino
Facoltà di Scienze
della Formazione

I teatri dell'abitare

Il cantiere Torino

A cura di
Antonella Detta
Francesco Maltese
Alessandro Pontremoli

Animazione Sociale
MENSILE PER GLI OPERATORI SOCIALI


Gruppo Abele
PERIODICI

Realizzato nell'ambito del Progetto Teatri dell'Abitare 2006 dalla Città di Torino con il contributo della Regione Piemonte, in collaborazione con l'Università degli Studi di Torino - Facoltà di Scienze della Formazione.

A cura di

Antonella Detta, Francesco Maltese, Alessandro Pontremoli
Coordinamento editoriale di Rosanna Todisco
Fotografie di Michele D'Ottavio

Per informazioni

Città di Torino - Settore Rigenerazione Urbana e Sviluppo
Divisione Suolo Pubblico, Arredo Urbano, Integrazione e Innovazione
Via Corte d'Appello 16 - 10122 Torino
Tel. 011 4432534 - Fax 011 4432525
e-mail: rigenerazioneurbana@comune.torino.it

Supplemento bis al numero 1/2008 di Animazione Sociale

Animazione Sociale - mensile per gli operatori sociali - Associazione Gruppo Abele - corso Trapani 95 - 10141 Torino - direttore responsabile: Franco Floris - registrato al Tribunale di Torino il 12.1.1988 nr. 3874.

Redazione:

- tel. (011) 3841048
- e-mail: animazionesociale@gruppobeale.org

Ufficio abbonamenti:

- tel. (011) 3841046 - fax (011) 3841047
- e-mail: abbonamenti@gruppobeale.org

Progetto grafico e impaginazione: Centro Grafico Gruppo Abele
Stampato presso Stampatre - Torino



Sommario

Introduzione

- PAG. 7 **PER UN TEATRO DELLA PERSONA**
 Il teatro sociale in una «società liquida»
Alessandro Pontremoli

I Teatri delle Comunità

- PAG. 17 **IMMAGINARIO E CAMBIAMENTO URBANO**
 Arte e teatro nei processi di empowerment
Francesco Maltese
- PAG. 33 **LA VALUTAZIONE NEL TEATRO DI COMUNITÀ**
 Dal fruire di un prodotto all'agire teatrale
Norma De Piccoli, Katuscia Greganti
- PAG. 53 **L'AZIONE TEATRALE TRA ETICA ED ESTETICA**
 Dai microcosmi alla coralità
Coordinamento delle Compagnie di Teatro Comunità
- PAG. 60 **PROCESSI E PRODOTTI DEL LAVORO TEATRALE**
 Cronistoria di un progetto
Antonella Detta, Stefania Spinazzola

Territori senza confini

- PAG. 77 IL TEATRO D'ARTE NEL SOCIALE
Il progetto InterUrban 2006
Gabriele Boccaccini
- PAG. 81 LA SITUAZIONE COME RICERCA ARTISTICA
Il progetto InterUrban 2006
Benno Plassmann
- PAG. 89 LA RICERCA METODOLOGICA NEL TEATRO SOCIALE
Un percorso fra America Latina e Italia
Consuelo Canelon

Un punto di vista

- PAG. 93 UN TEATRO CHE RIPARTE DALL'ASCOLTO
Marianella Sclavi

Per un teatro della persona

Il teatro sociale in una «società liquida»

ALESSANDRO PONTREMOLI

Tra gente come noi, elogiati dagli altri e orgogliosi delle nostra capacità di riflessione e autoriflessione, essi sono non soltanto intoccabili, ma impensabili. In un mondo riempito fino all'orlo di comunità immaginarie, essi sono *inimmaginabili*. Ed è rifiutando loro il diritto di essere immaginati che gli altri, raccolti in comunità autentiche o che sperano di diventarlo, cercano di dare credibilità ai propri sforzi di immaginazione ⁽¹⁾.

Come afferma Zygmunt Bauman, assistiamo oggi al passaggio dalla fase solida alla fase liquida della modernità, caratterizzata dal fatto che le forze sociali, che un tempo costituivano l'alveo delle scelte personali degli individui, si sciolgono ancor prima di aver assunto una forma e una collocazione. Non esistono quasi più quadri di riferimento stabili per le azioni umane e per le strategie progettuali a lungo termine delle persone.

La globalizzazione è la causa principale della perdita di controllo politico del potere sulle realtà planetarie, che ha come diretta conseguenza una progressiva perdita di fiducia nei confronti delle istituzioni e il loro inevitabile allontanamento dalla vita reale e dalle problematiche dei cittadini.

Le strutture costituite da legami interumani, un tempo garanzia di sicurezza contro l'insuccesso del singolo, sono sempre più fragili e transitorie e proprio per questo concepite come *reti* piuttosto che come reali *comunità*. La società viene così «percepita e trattata come una matrice di connessioni e disconnessioni casuali e di un numero sostanzialmente infinito di possibili combinazioni» ⁽²⁾.

Modalità di relazione una volta importanti e consolidate come la collaborazione e la solidarietà sono concepite oggi come valori temporanei. In

⁽¹⁾ Bauman Z., *Modus vivendi. Inferno e utopia del mondo liquido*, Laterza, Roma-Bari 2007, pp. 50-51.

⁽²⁾ *Ibidem*, p. VII.

questo senso diventa sempre più difficile pensare a progetti di lungo periodo, sia in termini di relazioni umane che in termini di azione politica e culturale, e ciò vale tanto per le istituzioni quanto per la società civile.

Viviamo nell'era della dimenticanza, nella quale circostanze volatili e continuamente mutevoli obbligano a obliterare la tradizione e le capacità acquisite, perché ritenute obsolete per affrontare le nuove sfide della complessità. Poiché le conseguenze dei rischi dovuti all'incertezza generalizzata ricadono oggi inesorabilmente sulle spalle dell'individuo, abbandonato al suo incerto futuro, questi è destinato ad assumersi responsabilità gravose in totale solitudine. Valore assoluto di una società come questa è la *flexibilità*, considerata più desiderabile della *conformità alle leggi*. Ciò cui siamo spinti oggi è a cambiare rapidamente impegni e lealtà senza rimpianti o scrupoli, per seguire con un opportunismo strisciante - nel migliore dei casi miope, quando non cieco e di conseguenza inevitabilmente cinico - le contingenze che, nel nostro tempo, fanno rima con emergenze.

La conseguenza immediata di tale condizione umana è la paura, che si alimenta di sé a livello planetario e che diviene terreno di coltura per il potere che non sa resistere alla capitalizzazione della stessa paura e alla sua implementazione a fini imprenditoriali.

Quello che è accaduto è lo sradicamento dall'uomo del tragico della parabola esistenziale, tragico costitutivo perché legato alla inestirpabile domanda sul senso e sul significato del vivere. Il tragico, mutato in dramma dalla relazione interpersonale, nella storia dell'uomo è sempre stato motore della costruzione di trame di condivisione e di solidarietà, come testimoniano le comunità originarie e, nel secolo scorso, quei sistemi di autodifesa collettiva (lo stato moderno, il sindacato, l'associazionismo, ecc.) che oggi hanno perso ogni autorevolezza e potere.

Entro questa paura che si materializza e si incarna di volta in volta in mostri di diverse fattezze, il destino dell'uomo sembra diventare spaventoso e ineluttabile. È quindi immediato che il disagio esistenziale, che accompagna l'uomo dalle sue origini ma che mai è stato causa del suo annientamento, porti il *mutante* post-moderno a spegnere il desiderio per accontentarsi a malapena della propria incolumità. Questo tipo d'uomo non sembra più desiderare di vivere, ma anela unicamente ad una precaria sopravvivenza.

Una società siffatta, che ha la pretesa di estendere la modernità ad ogni angolo delle terra capitalizzando la paura che nasce dall'incertezza del vivere contemporaneo, ha generato in questi anni quelli che Bauman definisce *rifiuti umani*, sia nella loro variante urbana locale, sia in quella planetaria ⁽³⁾.

⁽³⁾ Ibidem, pp. 29-51.

Nell'un caso come nell'altro i nuovi popoli approdati di recente alla modernità non possono più fare ricorso a soluzioni globali per problemi locali, come era accaduto ai loro predecessori, ovvero a noi Occidentali del Nord del mondo che li abbiamo anticipati in questo processo di progressiva espropriazione dell'umano. Poiché non ci sono più terre di nessuno cui destinare il *surplus* di umanità, la nostra società si è specializzata nella produzione in serie di *profughi*, vale a dire dei sopravvissuti alle purghe locali delle guerre, dei massacri tribali, delle bande criminali dei loro paesi, deprivati della loro identità personale e materiale che fuggono alla ricerca di un *ubi consistant* nelle nostre megalopoli occidentali, dove vengono relegati nei non luoghi dei campi di segregazione e dove vengono ad aggiungersi ai reietti urbani, a tutti quegli individui travolti dalla velocità dei cambiamenti, annientati dai risvolti della sorte, che hanno perso tutto perché già non avevano niente. Rifiuti umani del tutto simili alla figura storica dell'attore, persona per secoli tenuta ai margini della società, senza statuto sociale, senza una terra, una casa, sempre in bilico fra stanzialità e nomadismo, «pericoloso» soggetto di confine che si mantiene col mercimonio del suo corpo, facile preda della violenza mimetica collettiva che ne ha fatto spesso un capro espiatorio ⁽⁴⁾.

UN TEATRO DELLA PERSONA

Ma al di là della metafora più o meno efficace, cosa c'entra il teatro con questa realtà?

Che rispetto al reale, il teatro sia chiamato a diversificarsi è il lamento intonato da molti sacerdoti della purezza artistica della forma teatrale, il grido aristocratico di una ristretta cricca di registi e di attori che da soli assorbono con i loro spettacoli onanistici la quasi totalità delle risorse a disposizione. E su questa pretesa diversità del teatro si potrebbe anche essere d'accordo, in parte. Si tratta però di intendere i modi e le ragioni di questo essere diverso. È cioè importante capire se, pur costituendosi con modalità di comportamenti che hanno proprie leggi, convenzioni, coerenze e autonomia, il diverso che il teatro realizza abbia senso senza che l'ordine pratico sia chiamato in causa per essere trasformato, cambiato, rivoluzionato.

La questione che si pone è se e in che modo il teatro, che si offre come luogo e tempo dell'immaginario, possa essere in relazione con il reale per metterlo in discussione, per ripensarlo e riprogettarlo diversamente, impegnando soggetti e comunità (laddove *resistano*, più che *esistano*), ad una presa di coscienza e ad una nuova elaborazione del proprio essere al mondo e nel mondo.

⁽⁴⁾ Cfr. Girard R., *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 1980.

Se guardiamo alle drammaturgie del passato ci rendiamo conto di quante implicazioni avessero con l'orizzonte rituale e religioso, garanzia di un teatro come espressione della comunità e come interpretazione delle sue istanze di unità, dei suoi travagli ideologici e sociali, rielaborati e composti attraverso la scena. Non un teatro di evasione elitario, come gran parte di quello della società occidentale del nostro tempo, ma punto focale della coscienza collettiva, momento di approfondimento esistenziale delle ragioni dell'essere⁽⁵⁾.

Vale la pena ricordare, a questo proposito, la lezione del grande storico del teatro Mario Apollonio⁽⁶⁾ e la sua utopia di una drammaturgia come esperienza corale generante al suo interno i propri miti e i propri cantori; di un teatro non ai margini della società e dei suoi problemi, ma al centro della comunità, poetico nel senso etimologico della parola; un teatro che fa, che crea e realizza a partire dalle immagini offerte dal poeta, mediatore attivo fra istanze di liberazione e condizionamenti della necessità.

Dobbiamo tornare, pertanto, ancora una volta allo statuto relazionale della persona che è alla base della costituzione della comunità. L'io incarnato viene a certezza nello sguardo riconoscente di un tu e viene a verità nel riconoscere la propria condizione di essere dato da un Altro⁽⁷⁾.

Solo nell'unità originaria del corpo la persona si ricostituisce. Questo corpo, tuttavia, non è dato ontologicamente unitario una volta per tutte, ma si affaccia alla vita diviso, separato nella sua costitutiva ambiguità. L'unità è un cammino, un percorso etico di ritorno alle origini, condizione traguardabile solo alla fine del processo, quando la persona si scopre parola dell'Essere e della sua ulteriorità. Un tale corpo come testimonianza dell'Essere è un corpo in grado di istituire lo scambio simbolico rendendo fra loro *con-patibili* le irripetibili intuizioni coscienziali, che altro non sono che gli stati affettivi vissuti e sentiti nel corpo, dal corpo e col corpo.

La *performance* sembra poter realizzare il sogno dell'affermazione della verità attraverso una conoscenza totalmente corporea, senza mediazione linguistica, ponendosi come *pre-espressione* spontanea e immediata di una consapevolezza. Il corpo del *performer* diventa metacorpo, che mostra, nel gesto, il divenire dello stesso processo espressivo, ma non è ancora espressione, è un darsi alla comunicazione comunicante, che rimane sempre al di qua del comunicato; è l'inizio della significazione,

⁽⁵⁾ Cfr. Dalla Palma S., *La scena dei mutamenti*, Vita e Pensiero, Milano 2001; Id., *Il teatro e gli orizzonti del sacro*, Vita e Pensiero, Milano 2001.

⁽⁶⁾ Cfr. Dalla Palma S., *In principio era il coro*, in Apollonio M., *Storia del teatro italiano. Nuova edizione integrata*, a cura di F. Fiaschini, Rizzoli, Milano 2003, pp. V-XX.

⁽⁷⁾ Cfr. Pontremoli A., *Corpo e danza*, in *Ai confini della danza*, a cura di A. Pontremoli, n. monografico di «Comunicazioni sociali», XXI, 1999, 4, pp. 373-380.

anticipazione in termini originari dell'*indicazione* e dell'*imitazione* ⁽⁸⁾. È per questo che il corpo del *performer* mostra un processo di significazione in assenza di referenti e, in virtù della sua ambiguità costitutiva è parola pura, parola parlante che origina il senso di ogni altra significazione e di ogni linguaggio, è un *pensare/essere al mondo* che rivela.

Stiamo parlando del realizzarsi sulla scena della *persona*, all'interno della quale e grazie alla quale risuona l'Essere del Fondamento. Il corpo del *performer* è trasparente, un involucro di cristallo attraverso il quale e nel quale poter assistere al processo in atto della donazione di senso al mondo, del porsi come centro intenzionale, nel suo ambivalente dibattersi e oscillare fra soggetto e oggetto: *persona* dunque come «relazione in cui viene a parola l'università di una più originaria relazione ontologica» ⁽⁹⁾.

Teatro, danza, *performance*, col loro moto cosmico ricoprono dunque un ruolo importante nel contrastare il suicidio presente nella contraddizione del male, perché realizzano un processo di incarnazione, trasparenza dell'azione corporea e fisica di significare, movimento che sempre rimanda ad una «fungenza interiore» ⁽¹⁰⁾ della persona.

Il chiacchiericcio che vorrebbe in atto solo l'infinito processo della semiosi illimitata sarebbe vano senza Fondamento. Senza il suo progressivo rivelarsi nella continua creazione della corporeità (la *performance* è dunque ostensione di questo darsi, parteciparsi dell'Essere all'ente) non si dà critica ed esercizio della riflessione, non si dà neppure la possibilità della parola, perché la parola e la scrittura sono rimandi di un corpo, che si offre anzitutto come movimento.

TEATRO, COMUNITÀ E CAMBIAMENTO

I luoghi più consoni alla immissione della linfa vitale della teatralità sono soprattutto quelli che necessitano di una rigenerazione della relazione. Si parla di tutti quei luoghi in cui la persona subisce uno smacco comunicativo e dove l'espressione del soggetto è schiacciata o negata dalle condizioni oggettive in cui si trova.

Si può parlare, al proposito, di *luoghi planetari del disagio*, dove l'istituzione, garante dell'emarginazione prevista dal contratto sociale, sacrifica le potenzialità della persona e obnubila la sua carica espressiva (carceri, ospedali psichiatrici, realtà giovanili di aggregazione metropolitana, comunità di recupero e comunità sociali, isolamento di periferia, campi

⁽⁸⁾ Cfr. Muscelli C., *La danza tra i problemi filosofici*, in *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*, a cura di C. Muscelli, Costa e Nolan, Genova 1999, pp. 5-12.

⁽⁹⁾ *Ibidem*, p. 67.

⁽¹⁰⁾ Melchiorre V., *Parola e icona. Nota introduttiva*, in *Sipario! Due. Sinergie videoteatrali e rifondazione drammaturgica*, a cura di A. Cascetta, Rai-VQPT/Nuova Eri, Torino 1991, p. 10.

profughi, centri di accoglienza di immigrati clandestini, ecc.). Il concetto si attaglia anche alla realtà delle megalopoli moderne, dove il territorio del quartiere, spesso privo di precisa identità urbana ed umana, si è caricato di motivazioni aggreganti di natura assai diversa da quelle di una comunità di uomini. In questo ambito l'esperienza teatrale può operare contro le convenzioni, orientando l'individuo verso l'esplorazione del suo mondo interiore, magari mediato da un'ingenua espressività corporea, ma pur sempre generato da un progetto di autoaffermazione e di autorappresentazione, allo scopo di dar vita ad una nuova realtà di convocazione verso un centro di motivazioni alla vita sociale e comunitaria e non solo alla sopravvivenza. In questi luoghi la teatralità costituisce la possibilità di rappresentazione della parola segregata, del muto grido di domanda che invoca un riconoscimento ⁽¹⁾.

Il superamento dell'«opera chiusa»

L'orizzonte illusorio può concretizzarsi allora in forme aperte, partecipate, o addirittura ritrovare la parola pregnante, autorevole e responsabile del teatro nella sua specificità, laddove un'esigenza forte di più diffusa comunicazione invochi una forma artistica più stabile, più individuata sul piano estetico.

Ciò accade quando la comunità sente, ad un certo punto del proprio percorso, l'esigenza di aprirsi ad uno sguardo esterno, di percorrere l'insidiosa ma necessaria via del mostrarsi. Dal punto di vista teorico questo fatto nuovo sposta la prospettiva: un conto è rivolgere l'attenzione ad uno spazio protetto che permette il verificarsi di alcune dinamiche, altra cosa è il mostrarsi allo spettatore, anche se non indifferenziato. L'esempio del bambino che gioca è chiarificatore da questo punto di vista: non ama essere osservato, ha paura dello smascheramento, di essere riconosciuto nell'impostura. Chi assiste, infatti, rompe le regole, viola un'intimità. Non è così però per lo spettatore teatrale tradizionale, che sta invece al gioco e non rischia pertanto la rottura dell'incantesimo.

In Italia, nel periodo della grande industrializzazione, di fronte alla mutazione antropologica come perdita delle comunità di riferimento, che nella nostra realtà nazionale coincidevano (ancora nell'immediato secondo dopoguerra) con le *enclaves* rurali alle periferie dei territori urbanizzati, l'*animazione* teatrale storica fece prevalere il modello *autoplastico*, mossa da un forte desiderio di *trovarsi* in un orizzonte condiviso, come surroga di esperienze mancate, esordio di un nuovo immaginario, possibilità di vivere rompendo i codici e le convenzioni. Siamo nell'area del-

⁽¹⁾ Cfr. Bernardi C., *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma 2004; Pontremoli A., *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, UTET, Torino 2007².

l'esperienza fusionale, all'interno della quale il gruppo assolveva la funzione di *maternage*. Si tratta di una autorappresentazione che se non è ricondotta ad un orizzonte rituale diventa un luogo autoconsolatorio ripiegato su se stesso dal quale si può uscire solo tramite la pratica dell'interpretazione. La parabola di questa cultura del ritrovamento del sé può considerarsi conclusa storicamente, ma ha lasciato un solco profondo nella pratica attoriale, che viene colmato e superato nella dinamica dello sguardo. Il regista è infatti il primo testimone, benché sia in realtà il primo attore, l'utilizzatore sapiente di una supermarionetta che egli guarda, identificandosi con lo spettatore.

L'esperienza *autoplastica* è comunque quella dell'opera aperta; l'opera chiusa è invece quella del sublime, è l'esperienza compiuta e coerente che dà la misura della possibilità di oggettivazione, del prevalere dello sguardo apollineo sul dionisiaco. La ripetibilità, ambivalente maledizione dell'attore professionista, è la sfida dell'opera chiusa alla morte, esorcismo nei confronti dell'effimero della rappresentazione, garanzia dell'esistenza dell'opera.

Tre sono quindi le alternative: 1) l'*opera chiusa*, il professionismo, il non gratuito che implica la prova, l'addestramento, l'ossessiva ripetizione di un gesto fino alla perfezione; 2) l'*opera aperta*, il gratuito, il volontariato, luogo della rappresentazione facile (come l'opera prestata dalle antiche Confraternite): in questo contesto non tutto è ripetibile; 3) la *sintesi* emnente fra queste due forme, operata oggi dal teatro sociale.

La possibilità di essere altro da sé

Il teatro come esperienza del gruppo, della comunità, non necessariamente implica il mostrarsi e il ripetere. La ripetizione, quando è presente, è strettamente legata ad una ritualità atta a riportare l'individuo nel circuito sociale con una sua identità. L'esito può non essere il mostrarsi, perché nel momento in cui si va in scena l'esperienza teatrale è in gran parte finita. Non vive un prodotto nella memoria sociale, ma in quella personale, individuale.

Teatro, dunque, come un orizzonte, come «lo spazio» accogliente per il gruppo, all'interno del quale vivere un'esperienza, spesso già in atto, di *communitas*⁽¹²⁾; ma anche come «il tempo», durante il quale seguire l'altro significa appartenere a una comune radice; come l'occasione propizia, infine, nella quale restaurare lo sguardo significa restituire all'altro la verità di sé.

Nel teatro, allora, diviene possibile essere altro da sé pur rimanendo se stessi; controllare e risolvere il dramma sociale, tramite un'azione che si

⁽¹²⁾ Cfr. Turner V., *Dal rito al teatro*, il Mulino, Bologna 1986.

mantiene autentica e non è portatrice di conflitti, perché è un *come se*. Nel teatro si realizza concretamente il desiderio di comunicare il proprio essere al mondo come una corporeità in azione, per poter finalmente essere quello che si è e non quello che si ha.

Riattivare la comunicazione teatrale, sia come premessa per la creazione di una reale comunità che come conseguenza della vita di una comunità in atto, risponde alla profonda istanza di relazione di cui abbiamo parlato. È, insomma, la rimozione profonda del *dis-agio* e del *mal-essere* fino alla sua radice, è la rimessa in circolo di un paradigma non solo etico, ma anche e soprattutto estetico, che riporta l'individuo alla realtà e gli infonde la forza vitale per suscitare il cambiamento pur nel travaglio del parto di un mondo in continua gestazione e trasformazione.



I Teatri delle Comunità

Interventi

- **Immaginario e cambiamento urbano**
Arte e teatro nei processi di empowerment
Francesco Maltese
- **La valutazione nel Teatro di Comunità**
Dal fruire di un prodotto all'agire teatrale
Norma De Piccoli, Katuscia Greganti
- **L'azione teatrale tra etica ed estetica**
Dai microcosmi alla teatralità
Coordinamento delle Compagnie di Teatro Comunità
- **Processi e prodotti del lavoro teatrale**
Cronistoria di un progetto
Antonella Detta, Stefania Spinazzola

Immaginario e cambiamento urbano

Arte e teatro nei processi di empowerment

FRANCESCO MALTESE

*Un'ora, non è solo un'ora,
è un vaso colmo di profumi,
di suoni, di progetti, di climi.*
(Henri Bergson)

L'esperienza del Progetto Periferie (oggi denominato Progetto Rigenerazione Urbana) promosso dalla Città di Torino si avvia a compiere dieci anni di vita. Si tratta di un programma complesso, avviato nel 1997, che ha contribuito a promuovere in modo significativo il miglioramento della qualità urbana a Torino, intervenendo in quei quartieri che presentavano maggiori carenze dal punto di vista edilizio-ambientale, congiunte alla presenza di difficoltà (o di esclusione) nel tessuto sociale locale ⁽¹⁾.

Il territorio di Torino è stato considerato dal Progetto come un unico sistema urbano policentrico in cui l'amministrazione comunale ha inteso promuovere una crescita equilibrata, creando le condizioni necessarie attraverso la cooperazione con una rete ampia di soggetti pubblici e di organizzazioni del privato sociale, di cui localmente la Città ha sostenuto l'attivazione ⁽²⁾.

⁽¹⁾ Per una descrizione più puntuale del Progetto Periferie cfr. Fareri P., Donaggio E. (a cura di), *Lo sviluppo del Progetto Periferie del Comune di Torino*, IRS, Milano 2002; Maltese F., Ricciardi M. C., *Il Progetto Periferie di Torino. L'esperienza del Contratto di Quartiere di Via Arquata*, in Delera A., Ronda E. (a cura di), *Quartieri Popolari e città sostenibili. Gli abitanti al centro di strumenti ed esperienze di riqualificazione urbana*, Edizioni Lavoro, Roma 2005, pp. 163-189.

⁽²⁾ Questa rete informale, costruita da soggetti diversi a seconda dei territori, è stata definita «Tavolo Sociale». I tavoli sociali, nelle diverse aree di intervento sono stati luoghi di concertazione e partecipazione molto importanti per il Progetto Periferie. In questi dieci anni, molti di essi si sono trasformati ed hanno assunto forme giuridiche differenti: comitati, associazioni, agenzie per lo sviluppo locale, ecc.

Motore fondamentale del *cambiamento* sono stati gli *abitanti*. La loro *partecipazione*, nelle differenti forme in cui essa si è territorialmente definita, è stata nello stesso tempo *obiettivo* e *strumento* della trasformazione che si intendeva realizzare nei diversi contesti. Questa stessa partecipazione è stata *ricercata* e *praticata* sia nella fase della programmazione degli interventi (attraverso le azioni di *progettazione partecipata* ⁽³⁾), sia nella fase della loro realizzazione (attraverso i piani di *accompagnamento sociale* ⁽⁴⁾). L'orizzonte interpretativo e metodologico a cui si è fatto riferimento è stato quello del *lavoro di comunità* ⁽⁵⁾. Si è trattato quindi di un progetto basato non solamente su forti opzioni etico-politiche ma anche su fondate scelte di carattere professionale ⁽⁶⁾.

In questi anni si è lavorato molto per far crescere nei diversi ambiti di intervento la qualità dell'*abitazione*: della *casa*, nella sua dimensione fisica. Più in particolare, nelle aree di edilizia residenziale pubblica si è operato per migliorare le modalità con cui è mantenuto e gestito il patrimonio affidato all'Agenzia Territoriale per la Casa della Provincia di Torino (ATC) che, con le Circoscrizioni cittadine, è stata partner fondamentale del Progetto.

Al centro delle azioni realizzate è posto l'*abitante* considerato in quanto *cittadino*, quindi come portatore di *diritti* ma anche di *doveri* e di *responsabilità* civiche: si è cercato di superare la categoria di *suddito/utente*, con cui spesso tendono a percepirsi (o ad essere considerate) le persone che risiedono nelle case *popolari*.

Il percorso intrapreso, che si è fondato su una logica *riparativa*, è partito dal tentativo di operare per *rigenerare* un tessuto urbano che appariva *lacerato*.

Nel corso del tempo però si è giunti alla consapevolezza che in molte situazioni ciò che appare con maggior evidenza è la necessità di realizzare un vero e proprio sostegno alla *generazione di nuova urbanità* e allo sviluppo di *nuove forme di cittadinanza*: *generare* qualcosa di *inedito* piuttosto che *rigenerare* una realtà che in quei luoghi non risulta esserci mai stata. Le esperienze di questi anni hanno portato ad un ampliamento del senso originariamente attribuito al lavoro sull'*abitare*, rendendo urgente

⁽³⁾ Per una descrizione degli strumenti e metodi utilizzati nell'esperienza torinese, cfr. Slavi M., Romano I., Guercio S., Pillon A., Robiglio M., Toussaint I., *Avventure Urbane. Progettare la città con gli abitanti*, Elèuthera, Milano 2002.

⁽⁴⁾ Per un esame comparato della prima generazione dei Piani di Accompagnamento Sociale promossi nei Programmi di Recupero Urbano, cfr. Rei D., *I progetti di accompagnamento sociale nel recupero urbano a Torino. Contenuti e Metodi*, Città di Torino, Torino 2001.

⁽⁵⁾ L'area teorica e metodologica che fa riferimento alle discipline dello «sviluppo di comunità» e della «psicologia di comunità».

⁽⁶⁾ Cfr. Maltese F., *Teatri dell'abitare. Teatro Comunità nelle periferie di Torino*, in «Animazione Sociale», II s., XXXV, 2005, 11, pp. 31-39.

considerarne anche il suo significato come bene *sociale*, inteso: sia nella sua accezione di «bene pubblico» (in quanto rispondente ad un'esigenza primaria dell'individuo e facente riferimento alla sfera dei diritti fondamentali del cittadino), sia in quella di «bene collettivo» (in quanto costituzionalmente legato ad una dimensione di tipo comunitario).

L'esperienza sulla rigenerazione urbana fatta a Torino può essere letta, in questo senso, come una sorta di *cantiere sperimentale sull'abitare sociale*. Un *abitare* che, nella *pratica del lavoro* costruito con gli abitanti nei territori, si è ri-scoperto collegato a quattro diverse *dimensioni interpretative* costantemente intrecciate tra di loro:

- la dimensione dello spazio fisico e ambientale;
- la dimensione relazionale e comunitaria;
- la dimensione simbolica, narrativa e culturale;
- la dimensione etica.

Solo tenendo presente in modo costante questi quattro diversi scenari si è riusciti a migliorare significativamente la qualità dell'abitare nei quartieri di edilizia residenziale pubblica e nelle altre aree di «sviluppo locale partecipativo» in cui ha operato il Progetto Rigenerazione Urbana.

IL QUARTIERE COME SCENA DEL QUOTIDIANO

L'importanza della dimensione fisica dell'abitare è evidente, ma è bene sottolineare che se è vero che «noi diamo forma ai nostri edifici» è altrettanto importante considerare che questi «a loro volta ci formano» (W. Churchill).

In questo senso assumono grande importanza i risultati (o meglio le *conseguenze*) che le scelte fatte dai «tecnici» nella definizione e realizzazione degli spazi hanno in modo diretto sulla qualità della vita di chi abita quegli spazi stessi.

Dalle interazioni che esistono tra l'operato dei tecnici nel *progettare, costruire, mantenere* (sia lo spazio privato, sia lo spazio pubblico) e l'*agire* degli abitanti che vivono quotidianamente questi luoghi (anonimi o riconosciuti) nascono azioni che danno *forma e ordine materiale* ai luoghi stessi in cui si svolge la vita degli individui, dei gruppi e delle comunità e in cui agiscono le diverse forme dell'organizzazione sociale. Agli interventi relativi alla riqualificazione della casa come luogo privato (interno e familiare) si è quindi affiancata ed intrecciata nell'esperienza torinese la questione della rigenerazione degli spazi comuni (esterni, pubblici e comunitari), lavorando sulla intricata mappa dei loro utilizzi individuali e di gruppo.

Considerando le cose dalla prospettiva di come i luoghi «a loro volta ci formano», pensiamo alle conseguenze che ha avuto il Progetto sulla vita dei cittadini di alcuni quartieri di Torino:

- l'abitare in una casa che non aveva alcun impianto di riscaldamento (vedi ad es. la situazione in via Arquata fino a quando non si è avviato il Contratto di Quartiere I);

- il vivere in alloggi di edilizia pubblica dove da decenni non venivano realizzate adeguate manutenzioni o in case che erano state costruite per essere *provvisorie* e che invece sono diventate nel tempo *permanenti* (vedi ad es. gli edifici prefabbricati del Programma di Recupero Urbano di via Artom o quelli con i muri interni di cartongesso nel Contratto di Quartiere II di via Parenzo);

- l'andare ad abitare in quartieri nati come frutto della trasformazione radicale di borghi che ospitavano le strutture produttive dell'era novecentesca della Torino industriale, in un territorio *ridisegnato* dove sono state costruite (in breve tempo e in aree prive di servizi) migliaia di nuove abitazioni e insediati migliaia di nuovi nuclei familiari di diversa estrazione sociale e culturale (vedi il caso di Spina 3).

La necessità di realizzare una forte azione di riqualificazione edilizia e ambientale è stata e continua ad essere, il bisogno fondamentale a cui l'amministrazione comunale intende dare una risposta attraverso gli interventi promossi con il Progetto Rigenerazione Urbana.

L'ABITANTE COME AUTORE E ATTORE

Per realizzare gli interventi di riqualificazione fisica ed ambientale ritenuti necessari, l'amministrazione comunale ha scelto di definire *in modo partecipato* le priorità e le modalità con cui concretamente operare. Questo ha portato alla necessità dell'incontro (qualche volta *scontro*) con gli abitanti, con le loro pratiche di convivenza e con i numerosi conflitti localmente esistenti. I condomini delle case popolari, in relazione ai meccanismi di assegnazione praticati, presentano generalmente la concentrazione di un elevato numero di nuclei familiari multiproblematici. L'assenza di un mix sociale equilibrato rende spesso difficile creare nelle comunità dei residenti le condizioni per una convivenza reciproca in grado di avere a disposizione le risorse per autosostenersi e autogovernarsi e favorisce l'alimentarsi di micro conflittualità diffuse.

Nella realtà torinese si è lavorato molto sul *come* collegare le trasformazioni fisiche ai processi sociali: si sono sperimentate e sviluppate pratiche partecipative nei diversi territori e si è sollecitato e sostenuto la creazione di nuove forme di auto-organizzazione e di mutualità tra vicini di casa.

La promozione della partecipazione degli abitanti sia nella fase progettuale che in quella attuativa, si è rivelato essere un ingrediente indispensabile per garantire la migliore riuscita degli interventi programmati. Le esperienze realizzate hanno prodotto risultati positivi dal punto di vista delle trasformazioni fisiche e del *consenso* che il metodo scelto, fondato

sulla concertazione con le comunità locali, ha portato rispetto alle assunzioni dall'amministrazione.

Manca però una *analisi* ed una *valutazione* delle conseguenze che questi processi partecipativi, attivati in relazione alle *condizioni oggettive del vivere* (gli spazi fisici), hanno avuto nel generare cambiamenti consapevoli (o inconsapevoli) nel *sentire* e nell'*agire individuale e comunitario* degli abitanti delle aree in cui si interviene.

Potrebbe essere interessante indagare su come l'attività del Progetto Rigenerazione Urbana abbia (o meno) contribuito a quel processo di adattamento tra individui, gruppi e i luoghi in cui questi vivono quotidianamente; a far sentire maggiormente come *proprio* quel posto particolare: «un processo di una complessità affascinante e fragile insieme». Ricercare le interazioni esistenti, nella pluralità di forme e di paesaggi di cui si compongono le quattordici aree di sviluppo locale partecipato (in cui la Città sta intervenendo con il Progetto) tra lo spazio abitato esterno e lo spazio interiore:

Il processo di ambientamento e di presa di possesso dello spazio circostante si ripete nella vita di ogni individuo, con una «scoperta» che ha inizio nei primi giorni di vita e determina la capacità di costruire uno spazio interno che [fa] da mappa di riferimento di ulteriori acquisizioni ⁽⁷⁾.

Per creare le condizioni utili ad avviare questi processi di ricerca e di valutazione sarebbe urgente e necessaria «una politica che riconosca varietà e differenze, opponendosi a processi omologanti; una politica che dia spazio alla libertà di invenzione nel quotidiano e la renda possibile a molti; una politica che si apra alla costruzione di immaginari al futuro». Dovremmo ripensare l'*abitare* (e in primo luogo la *casa*) non solo come bene di comfort o sola rendita, ma anche come pratica intrinsecamente relazionale, che «cerchi di coniugare libertà individuale con qualche forma di comunanza, che implichi prendersi cura del proprio ambiente di vita e tornare a sbilanciarsi verso una dimensione pubblica e collettiva». Questa prospettiva, che fa dell'*abitabilità dei luoghi* una questione pubblica cruciale, ha a che fare certamente con le politiche sociali, poiché è in relazione con la qualità della vita e con la quotidianità delle persone, ma ha anche forti valenze economiche: poiché l'*abitabilità* sembra essere diventato un elemento fortemente significativo per le stesse possibilità di sviluppo del territorio di Torino che si trova, anche su questo fronte, ad essere in continua competizione con altre città ⁽⁸⁾.

⁽⁷⁾ La Cecla F., *Mente locale. Per un'antropologia dell'abitare*, Elèuthera, Milano 1993, pp. 40-41.

⁽⁸⁾ Cfr. Granata E., Lanzani A., *La fabbrica delle periferie*, in «Animazione Sociale», Il s., XXXVI, 2006, 8/9, pp. 31-60.

UNA POETICA E UNA DRAMMATURGIA DELL'ABITARE

L'abitare rimanda anche a modi plurali di appropriazione e di trasformazione dello spazio da parte dei singoli, dei gruppi e della comunità, ovvero a quei *riti* e a quelle *pratiche* che conferiscono ad un generico spazio delle *qualità* che lo individuano come luogo in cui ci si riconosce, attraverso il quale si rappresentano simbolicamente le identità individuali e collettive. È l'attribuzione soggettiva di significati all'abitare (abitare *qui*, abitarci *ora*, abitarci *con...* una storia, delle specifiche relazioni...) che dà vita ad azioni, abitudini, atteggiamenti, trasgressioni e resistenze che sono di fatto un processo creativo sempre aperto, generato dagli abitanti.

A questi elementi, attraverso il Progetto Rigenerazione Urbana, si è cercato di collegare le intenzionalità dell'amministrazione comunale. Non è un caso che nell'ambito dei programmi realizzati con il Progetto si siano generate e diffuse pratiche collettive di produzione artistica e culturale centrate sulle *narrazioni*, sulle *storie* e sulle *memorie* degli abitanti. Questo non solo perché lo scambio di narrazioni facilita e moltiplica le relazioni e i legami sociali e produce scambi dialogici tra diversi, ma anche perché rende possibile, agli abitanti stessi e alle amministrazioni, il costruire *mappe* dei diversi significati che può assumere il medesimo luogo abitato: ciò che si attribuisce a un determinato luogo in termini di identità o di estraneità, di appartenenza o di indifferenza, di cura o di disprezzo.

Nelle esperienze di Torino, si percepisce come può essere fertile l'intreccio e l'avvicinamento tra le politiche dell'abitare e le politiche artistiche e culturali. Per sintesi possiamo ricondurre le buone pratiche realizzate nell'ambito del Progetto, al fine di promuovere la riappropriazione degli spazi urbani da parte degli abitanti e rafforzare l'identità dei luoghi, a tre macro aree di lavoro:

- le iniziative nelle quali gli abitanti sono diventati *autori* e *attori* con il sostegno e la collaborazione di operatori professionisti ed artisti (vedi le esperienze della costruzione del romanzo collettivo *Piovono storie*⁽⁹⁾ o dei laboratori e degli eventi performativi realizzati con i progetti Periferie in Scena e Teatro Comunità⁽¹⁰⁾;
- le situazioni in cui gli abitanti hanno assunto il ruolo di veri e propri *committenti* di nuove opere d'arte, la cui produzione è stata affidata

⁽⁹⁾ Si è trattato della costruzione di un romanzo collettivo scritto da settanta autori, uomini e donne provenienti dai quartieri «periferici» di Torino, raggruppati in cinque laboratori, ognuno dei quali coordinato da uno o più scrittori professionisti: Laboratorio paroleMOLEste, *Piovono storie. Romanzo collettivo*, Farnandel, Ravenna 2002.

⁽¹⁰⁾ Per approfondimenti sul Progetto Teatro Comunità cfr. l'insero *Un teatro di e per la comunità*, in «Animazione Sociale», XXXV, 2005, 11, pp. 29-62, con interventi di S. Dalla Palma, N. De Piccoli, F. Maltese, A. Pontremoli, A. Rossi Ghiglione.

ad artisti riconosciuti, che le hanno realizzate seguendo percorsi di senso condivisi con gli abitanti stessi ⁽¹¹⁾;

- le ricerche documentali e di storia orale, realizzate da esperti a partire dalla raccolta delle narrazioni dei singoli abitanti e delle loro memorie comunitarie; produzioni che spesso si sono intrecciate con la nascita e l'azione dei Centri di Interpretazione circoscrizionali dell'Ecomuseo Urbano della Città ⁽¹²⁾.

Le attività realizzate nelle aree di lavoro sopracitate hanno offerto la possibilità di ripensare i diversi luoghi in cui si interviene. Si è favorita una migliore inclusione nei processi partecipativi delle variabili legate alla vita quotidiana individuale e collettiva di chi li abita, assegnando nuovo valore *pubblico* a un patrimonio storico e culturale *ri-conosciuto* dagli abitanti stessi come proprio.

Questo terreno *simbolico* è stato esplorato con maggiore intenzionalità per quanto attiene in particolare agli anziani e ai giovani. I luoghi urbani dell'abitare sono spesso lo scenario privilegiato delle azioni, delle rappresentazioni e dei conflitti tra le diverse generazioni.

È stato cruciale, nell'introdursi in queste dimensioni simboliche, la capacità di osservare quello che ci circonda nella vita di tutti i giorni: gli oggetti, gli strumenti, i ripari, gli impianti, le colture, gli insediamenti, di cui l'essere umano si è dotato e si dota tuttora. È stato necessario acuire, come hanno insegnato le avanguardie figurative e letterarie del Novecento, una diversa sensibilità: quella per cui *una cosa è, contemporaneamente, più di sé stessa o altro da sé* ⁽¹³⁾.

Per evitare che queste iniziative si riducessero a ulteriori semplici occasioni di consumo culturale, si è operato affinché esse diventassero uno dei modi per realizzare un pieno coinvolgimento degli abitanti nei programmi di sviluppo locale. Queste azioni espressive hanno fatto intravedere agli abitanti modalità differenti per denunciare mancanze, per rivendica-

⁽¹¹⁾ L'idea nasce in Francia nel 1991, con il programma Nouveaux Commanditaires finalizzato alla produzione di opere d'arte commissionate direttamente dai cittadini per i loro luoghi di vita o di lavoro. Il programma, concepito da François Hers, responsabile dei progetti culturali della Fondation de France, è stato introdotto in Italia nel 2001 dalla Fondazione Adriano Olivetti. La prima applicazione italiana di Nuovi Committenti è in corso a Torino, nell'ambito del Progetto Urban2 – Mirafiori Nord. Mirafiori è un quartiere di circa 25.000 abitanti cresciuto in funzione dello stabilimento FIAT. Sono state realizzate quattro opere commissionate da abitanti del quartiere. La Fondazione ha delegato all'Associazione «a.titolo» la cura delle azioni di mediazione con gli abitanti coinvolti.

⁽¹²⁾ Per un approfondimento teorico cfr. De Varine H., *Le radici del futuro. Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale*, a cura di D. Jalla, CLUEB, Bologna 2005. Per le attività dell'Ecomuseo di Torino, cfr. www.comune.torino.it/ecomuseo.

⁽¹³⁾ Alcune riflessioni sulla metamorfosi degli oggetti, sulle trasposizioni dei loro usi e dei significati si trovano in Zucca G., Zummo M., *Catchwind o del souvenir. Contributo all'approccio Simple-Tech*, in «Arch'it», gennaio 2006, <http://architettura.supereva.com/simple/20060116/index.htm>.

re diritti, per richiedere ascolto: ulteriori occasioni utili a sostenere e ad approfondire il dialogo e il contraddittorio *tra* gli abitanti stessi e fra loro e le istituzioni ⁽¹⁴⁾.

Una direzione fertile di lavoro, sulla base dei risultati raggiunti con il Progetto Rigenerazione Urbana a Torino, sembra essere quella di approfondire l'esplorazione del rapporto *tra arte e abitare*:

Aiutati dall'estensione contemporanea del campo delle arti figurative, appresa la lezione adulatoria delle immagini, allenati alle tecnologie digitali ed alle loro procreazioni, assuefatti alla seduzione dell'effimero, attratti dal ricambio delle identità, guidati da quei fattori che plasmano la civiltà contemporanea secondo i modi di una *fiction* perenne ⁽¹⁵⁾. Si potrebbe operare per piccoli spostamenti, cercando di scoprire quello che è celato nelle cose di uso quotidiano; di esplorare quello che queste possono fare ancora per noi. Si tratta di applicare una nuova sensibilità capace di individuare cose e luoghi che emanano emozioni in termini di aspettativa: che invitano a chiedere altro da loro. Si tratta di riscoprire gli strumenti espressivi a cui gli abitanti ricorrono naturalmente per avvicinare l'ambiente di vita alle loro inclinazioni ed al loro sentire personale ⁽¹⁶⁾.

Influenzati dai luoghi comuni o plagiati dalle tendenze del consumo, spesso gli abitanti di questi quartieri (come la maggior parte di noi!) sono inconsapevoli dell'impatto sul loro immaginario della moltiplicazione delle abitudini e dei bisogni indotti dalla pubblicità. La ricerca e l'uso di nuove opportunità creative può favorire l'espressione simbolica dei bisogni legati all'abitare.

Forse, in un certo senso, si tratta di creare le condizioni per elaborare, con la partecipazione attiva degli abitanti, nuove *poetiche* e nuove *dramma-*

⁽¹⁴⁾ Un esperimento interessante in questo senso è stato condotto dal Settore Rigenerazione Urbana e Sviluppo nell'ambito del Contratto di Quartiere di Via Arquata, in occasione dell'iniziativa Torino Porte Aperte 2007, curata dalla Divisione Servizi Educativi della Città di Torino, dalla scuola elementare Falletti di Barolo e dallo Studio di Architettura Nonostante, cfr. http://www.comune.torino.it/ucstampa/2007/article_444.shtml.

⁽¹⁵⁾ Il movimento artistico dei Situazionisti l'aveva prefigurato parlando dell'avvento di una *società dello spettacolo*.

⁽¹⁶⁾ Queste riflessioni sono tratte da *Abitare con i sensi. Un'idea di allestimento urbano*, intervento di Marco Zummo (architetto presso il Settore Rigenerazione Urbana e Sviluppo) in occasione di *Exposcuola 2006 - VII Salone del confronto tra le proposte formative dell'Europa e del Mediterraneo - polo didattico di Giffoni Sei Casali (Sa)*, 11 novembre 2006. Si veda, inoltre, Viglione A., Zummo M., *Il diritto alla strada*, in Maltese F. (a cura di), *Teatri dell'Abitare. Abitare. Comunità. Teatro*, Atti del Convegno, Torino, Fabbrica delle "e", 1 febbraio 2006, Città di Torino, Settore Rigenerazione Urbana e Sviluppo, Civico Centro Stampa, Torino 2007, pp. 65-68; Ferrari L., Zummo M., *Proposte per il Centro di Interpretazione dei Quartieri di Edilizia Popolare di Torino*, in Ferrari L., *Il Centro di Interpretazione dei Quartieri di Edilizia Popolare a Torino. Progetto di una risorsa per il territorio*, Tesi finale del Master in Sviluppo Locale e Qualità Sociale, Università degli Studi Milano Bicocca, Facoltà di Sociologia, relatore M. Bricocoli, Milano 2006, p. 77. Per altri riferimenti sui temi trattati cfr. <http://www.professionearchitetto.it/news/notizie/6179.aspx>; <http://www.professionearchitetto.it/news/notizie/6562.aspx>.

turgie dell'abitare: attività *generative* (creative) che, nei quartieri urbani dove si vuole proporre il cambiamento, possono concretamente contribuire a trasformare la realtà che essi stessi vivono. In questo tipo di azioni creative le persone e i gruppi hanno la possibilità di riscoprire e di manifestare la consapevolezza della propria forza creativa e della loro competenza individuale e collettiva. Possono sperimentare nuove forme per comunicare i propri bisogni e per prendersi maggiormente in carico il proprio ambiente di vita. Queste produzioni artistiche potrebbero dare forma concreta e valorizzare quell'*arte dell'abitare* di cui (per sopravvivere!) chi vive in certi contesti si è dovuto dotare.

Si può sostenere che la perdita di consapevolezza simbolica dell'abitare contemporaneo

abbia reso l'individuo completamente estraneo alle logiche che hanno generato il territorio e i manufatti in cui si è trovato a vivere: l'occhio non riesce più a percepire delle tracce che riconducano l'oggetto o l'edificio a qualcosa di conosciuto, non riesce a trovare degli indizi che lo rendano familiare, nominabile ⁽¹⁷⁾.

TRA ETICA ED ESTETICA DELL'ABITARE

L'abitare, considerato come un bene pubblico, comporta la necessità di analizzare e prestare maggiore attenzione ai valori etici che ne regolano il funzionamento. Dagli incontri e dagli scontri che attraverso il Progetto sono stati possibili con diversi modi di essere cittadino a Torino, emerge la necessità di elaborare e dare forma ad una nuova *etica dell'abitare*.

Numerose sono state le attività volte ad attribuire e riconoscere la sfera individuale e collettiva della *responsabilità etica* relativa all'abitare sia in tutti coloro che a diverso titolo si occupano di intervenire, di progettare e di costruire gli spazi; sia nel cittadino che vive in queste comunità residenziali. Nei diversi ambiti di intervento in questi anni di lavoro sono stati *ri-costruiti* nuovi *patti di convivenza*. A partire dall'analisi dei regolamenti condominiali o comunali (più o meno rispettati) sono state elaborate in modo consensuale molteplici e mutevoli regole di convivenza, quali elementi di avvio o come punti di arrivo dei processi partecipativi.

Attraverso gli interventi di riqualificazione e con le attività artistiche e teatrali si è cercato di introdurre anche il *diritto al bello*, in situazioni che avevano raggiunto livelli elevati di povertà e degrado, in cui anche il diritto al necessario era messo in dubbio.

In molti dei quartieri in cui si è intervenuto con il Progetto, l'abbandono culturale del territorio vissuto dagli abitanti, la mancanza di partecipa-

⁽¹⁷⁾ Pantaleo R., *Un pisolo in giardino. Segni, sogni, simboli alla periferie dell'abitare*, Eleuthera, Milano 2006.

zione e di critica verso situazioni abitative insostenibili, la perdita di senso della *tradizione* e del *gusto*, erano diventate le espressioni più conformi al sentire una sorta di *spaesamento*, frutto nello stesso tempo di un senso continuo di mancato appagamento e di una dissociazione tra una realtà *sognata* (legata ad un comune immaginario televisivo) e una realtà effettivamente *vissuta*. Una realtà quotidiana dove le *mode abitative* prevalgono sul *senso dell'abitare* e non producono né oggetti né fatti, ma soltanto *segni* fugaci, fittizi punti di riferimento. Nel vivere, nel vestire, ma anche nell'abitare, molte persone inseguono modelli e stereotipi che non appartengono loro, identificandosi in bisogni indotti da una cultura che impone modelli pensati e costruiti per essere immediatamente consumati e subito rimpiazzati.

METAMORFOSI DELL'ABITARE

Re-imparare ad abitare a Torino è apparso essere, per il Progetto Rigenerazione Urbana, la posta in gioco nella partita contro la macchina dell'estraniamento che è la società del *villaggio globale*. È proprio la questione dell'abitare che oggi torna, seppur ancor nascostamente e spesso in modo distorto, al centro della riflessione di chi sente l'insostenibile peso e la trasparente violenza della condizione moderna, del suo accelerare verso nuove forme di flessibilità (siano esse relative al salario o alle mansioni o, ancora, al domicilio o all'etica).

Come riprendere, quindi, la *via dell'abitare*? La risposta a questa domanda viene spesso data per scontata, facendo riferimento ai processi di *globalizzazione* dell'economia e di *mondializzazione* della società. Le esperienze fatte a Torino ci spingono nella direzione di lasciare aperta la ricerca ad *altre risposte possibili*, che per il momento sembrano essere ancora in formazione e per lo più al negativo o in forma interrogativa. Sappiamo bene *ciò che non vogliamo* e, nello stesso tempo, fatichiamo ad uscire da quella che ci è continuamente rappresentata (o spesso ci appare) come *l'unica storia possibile*.

Ci mancano, in sostanza, *visioni attive* (trasformative). Ciò non è certo un caso: questa *deficienza* potrebbe essere infatti il prodotto specifico dell'*immaginario moderno* dominante. Come prodursi, quindi, in visioni attive? Come riprendere il dialogo con il sé nascosto degli *individui*, con la *comunità* (che non c'è), con il *luogo* (che non c'è), con *l'abitare* (che non c'è)? Che significa *abitare* oggi a Torino, nella contemporaneità urbana? Abbiamo scoperto lavorando nei diversi territori che la possibilità di trovare risposte a queste domande rimanda all'accordatura reciproca *dimora/dimorante* e che questa può darsi abbracciando strategicamente la dimensione locale, ma come ritrovare il *ritmo* se le forme dell'esistenza sociale, politica, economica, culturale modellate dal mercato capitalisti-

co lavorano incessantemente alla disarmonia, allo squilibrio, alla delocalizzazione ovvero alla uniformazione indifferenziata dello spazio relazionale/sociale/ambientale?

Crediamo di sapere tutto di come si vive a New York, a Parigi, o in qualunque altra parte del mondo, ma sappiamo veramente cosa significa vivere nel nostro territorio, nel nostro ambiente, quale sia il significato profondo del concetto di abitare?

Alcuni autori ⁽¹⁸⁾ ci suggeriscono che

la grammatica dell'abitare nelle sue stesse asimmetrie diventa [...] una chiave di volta importante per comprendere la città, il suo mutamento: le pratiche quotidiane dell'abitare [...] scardinano la rigidità dei grandi progetti urbani, aggirano e sovverchiano la rigidità delle offerte del mercato; se osservate con attenzione ci consentono di tracciare il profilo di una varietà di famiglie, di lavori, di luoghi e di proporre una rilettura [delle città], forse, almeno in parte, inedita, dando spazio a quella dimensione del quotidiano troppo spesso negata da molti racconti del mutamento.

Questo *abitare*, assunto nel suo significato più ampio, come già evidenziato, non si esaurisce nell'oggetto della casa, ma è una esperienza, un processo che ci riporta ai soggetti, agli «abitanti», alle loro storie, alle loro biografie, alle loro culture, così spesso ignorate e rimosse dai fautori del libero mercato urbano, dalle politiche e dai piani urbanistici, sempre più focalizzate sul confronto tra pubblica amministrazione, imprese edilizie e promotori immobiliari.

L'*abitare*, tuttavia, non si esaurisce neppure nella vita che attraversa la casa, nella relazione mutevole tra questo interno e i suoi abitanti, che spesso sovvertono ordinamenti tipologici, funzionali, sociali. Si abita pertanto non solo la casa, ma anche un vario insieme di spazi esterni prossimi all'abitazione: il cortile, la panchina sotto casa, la strada, e una pluralità di spazi di vita variamente ubicati e diffusi: il supermercato, il treno e la metropolitana dei movimenti ripetuti quotidiani, il marciapiede all'uscita della scuola dei figli, il grande parco metropolitano, la rete discontinua di luoghi condivisa da una comunità di pratiche sportive, culturali, «nell'esperienza dell'abitare si incontra così non solo lo spazio della casa, ma anche quello più ampio, aperto e relazionale del paesaggio urbano».

Sebastiano Ghisu, ci propone tredici tesi sul rapporto tra *filosofia* e *spazio abitativo* che possono essere generatrici di domande inedite e della ricerca di nuove risposte possibili:

- l'essere nel mondo come *abitare* significa *costruire un mondo*;
- l'abitare è artificiale;
- abitare significa intendere il mondo come spazio;

⁽¹⁸⁾ Il titolo e le osservazioni sono tratte da Granata E., Lanzani A., *La fabbrica delle periferie* cit.

- lo spazio non è mai vuoto;
- non si *esiste* senza *abitare*;
- ci rapportiamo con gli altri e con noi stessi attraverso l'abitare;
- l'abitare *ci attraversa*. l'abitare, potremmo dire, *ci abita*;
- lo spazio ci contiene e nel contempo ci attraversa;
- l'abitare è nomade;
- la città è l'abitare radicale, è il puro abitare;
- la città è prevalentemente piazza, agorà;
- la filosofia è sempre metropolitana (e cosmopolita);
- la città rappresenta una grande metafora del pensiero.

L'immaginario e il cambiamento urbano

Lavorando nelle aree di intervento del Progetto Rigenerazione Urbana abbiamo riscoperto l'esistenza di un immaginario collettivo che condividono gli abitanti di un dato territorio urbano: un insieme di simboli e concetti presenti nella memoria e nell'immaginazione di una molteplicità di individui facenti parte di una certa comunità residenziale. La consapevolezza, da parte di tutti questi individui, di condividere questi simboli rafforza il senso di appartenenza alla comunità stessa.

Queste rappresentazioni simboliche della realtà sono molto potenti e sono fortemente basate su *dati reali*. Le esperienze fatte a Torino ci portano a constatare come qualche volta queste stesse rappresentazioni, arrivano a trascendere le circostanze oggettive che le hanno prodotte nel mondo reale e acquistano la forza e la suggestione del *mito*, diventando le icone di un'intera fase della storia di una specifica comunità urbana.

Questo mito diventa un modello, un esempio da seguire, da imitare e poiché il *tempo mitico* è reversibile, può tornare ogni volta che gli uomini applicano quel modello. Il *tempo mitico* è come sappiamo anche un *tempo ciclico*, dove tutto si ripete, dove il futuro ricalcherà le orme del passato. Molto ci hanno insegnato in questo senso le difficoltà che abbiamo incontrato nel voler cambiare le rappresentazioni consolidate di quartieri come quello di via Artom, di via Arquata, di corso Grosseto, della Falchera, stigmatizzati per anni e dove oggi, grazie agli interventi realizzati dalla Città, le condizioni concrete del vivere risultano essere oggettivamente migliorate.

Un ruolo sempre più importante nella formazione e nella rielaborazione dell'immaginario collettivo è svolto dai moderni mezzi di comunicazione di massa, che rendono accessibili, su vasta scala, le informazioni e le immagini: pensiamo alla forma semplificata con cui sono rappresentati quartieri come San Salvario o Porta Palazzo dai media nazionali.

È significativo notare come la visione di questi miti, *entità immaginarie*, sia spesso di tipo «trasversale», nel senso che essi tendono ad essere per-

cepirati ed accettati come patrimonio comune, indipendentemente dagli orientamenti religiosi, politici e culturali degli individui che fanno parte di una stessa comunità residenziale.

Le arti, in particolare il teatro, possono dare un contributo indispensabile per permettere di lavorare con l'immaginario individuale e quello collettivo, per rielaborarlo e per ricostruire un rinnovato patrimonio simbolico comune. In questi ultimi decenni l'arte ha sempre più rappresentato i luoghi fisici dell'abitare (casa, strada, città) quali «oggetti» del proprio linguaggio. Tale realtà – relativa al *cosa* e al *come* abitare – è divenuta per tanti aspetti il repertorio ormai privilegiato di molte nuove produzioni artistiche. L'artista in questi casi però si impossessa di questi luoghi: non si limita più a raffigurarli, ma li presenta nella loro nuda oggettività, consapevole che essi costituiscono lo spazio delle cose note e circoscritte, e che la casa e gli altri luoghi dell'abitare sono proprio gli spazi delle *identità definite* o delle *identità da costruire*.

Gli *oggetti* e i *luoghi* personali in questo tipo di pratica artistica vengono assunti e trasformati in elementi performativi attraverso un processo in cui gli abitanti restano però generalmente esclusi. Jean Hurstel intervenendo a proposito dell'esperienza di Teatro Comunità a Torino afferma:

In generale quando si parla di teatro si parla di produttori, di distributori, oppure di spettatori-consumatori. Mettere gli abitanti stessi al centro della creazione dell'evento teatrale è una rivoluzione culturale. Spero che ne siate consapevoli, ma probabilmente non lo siete e ciò è terribile.

Nel mese di ottobre 2005 l'UNESCO ha votato una convenzione sulla diversità culturale che riconosce l'eguale dignità alle diverse culture che si sviluppano in un dato territorio. A questo proposito Hurstel dice:

Credo che voi siate davvero nel cuore del problema della diversità culturale. [...] Abitare è essere abitati [...]. Voi siete una forza immaginaria e simbolica che lavora contro le forze di morte, che conoscete bene anche voi: la globalizzazione, la mondializzazione, il fatto che si privatizzino gli individui, che li si riduca ad essere soli ed isolati, produttori e consumatori, voi siete una formidabile forza immaginaria per potersi battere, per poter resistere a queste forze di uniformizzazione, in cui tutto è simile, in cui non c'è più differenza ¹⁹⁹.

Il teatro e le sue maschere sembrano in realtà essere quasi lo *stratagemma* o il *meccanismo* che assicura la possibilità di un atteggiamento *mol-*

¹⁹⁹ Cfr. Hurstel J., *Un teatro che riparte dalla creatività*, in Maltese F. (a cura di), *Teatri dell'Abitare* cit., pp. 72-73. Hurstel è fondatore e presidente della rete culturale europea Banlieues d'Europe, un'esperienza che da più di venti anni opera e lavora sulla relazione tra l'azione culturale-artistica e lo sviluppo umano e comunitario nelle periferie delle città europee.

teplice, opposto alla sola *sintesi tecnico-razionale*. Costruire con gli abitanti percorsi performativi offre la possibilità di provare a superare la separazione dei significati in gioco e l'ambiguità tra le diverse discipline (che nel sentire delle persone sembrano essere *sempre in bilico tra il sapere magico-rituale e quello scientifico-razionale*).

Il teatro alimenta la persistenza del dubbio nel ricercare, ci aiuta a superare un metodo univoco di approccio al cambiamento e a definire nuovi tipi di trasformazione individuali e collettive, per i quali non è possibile l'univocità dei riferimenti: evocando una dimensione spirituale sovratemporale, poetica e drammaturgica, letteralmente utopica, che *allude* alle necessità più profonde del bisogno fisico e morale dell'uomo.

Il *teatro* (o meglio guardando alle mille forme che può assumere: i *teatri*) quando entra in un rapporto non istituzionale con gli abitanti e con i luoghi della loro vita quotidiana, può essere un importante e potente veicolo per lavorare con il simbolico nella dimensione urbana: può permettere di *ri-fare*, di *ri-costruire* un quartiere nella città, di riannodare il *quartiere immaginario* dentro quello *reale*.

Il teatro, la democrazia e l'empowerment

Per chiudere questa riflessione sul rapporto tra abitare e azione artistica e teatrale, fondata sulle esperienze fatte a Torino con il Progetto Rigenerazione Urbana, può essere interessante approfondire quale rapporto esista tra le forme partecipative che il Progetto ha assunto come elemento fondante e le modalità di protagonismo offerte agli abitanti attraverso le azioni di Teatro Comunità.

Queste azioni possono essere lette anche come *forum civici*, dove si sperimentano forme di democrazia partecipativa, che vanno molto al di là della democrazia basata sul principio della delega: «Ritengo che queste attività sviluppino la creatività e l'immaginazione, ma che in fondo siano un modo per riflettere sulle forme politiche e sociali nelle quali si vive»⁽²⁰⁾. Una prospettiva interessante e fertile ci viene offerta da Marianella Sclavi, che ci suggerisce di riflettere sull'esperienza di Teatro Comunità dal punto di vista dei «campi conversazionali della democrazia»⁽²¹⁾ e di come le azioni teatrali e quelle orientate alla rigenerazione urbana possano sostenersi e integrarsi a vicenda, contribuendo ad un rinnovamento del vivere democratico.

Ci sono a suo giudizio due domande fondamentali a cui le diverse società hanno cercato di rispondere:

⁽²⁰⁾ Ibidem.

⁽²¹⁾ Cfr. Sclavi M., *Un teatro che riparte dall'ascolto* cit., pp. 69-71. La Sclavi, docente di Etnologia Urbana presso la Prima Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, ha collaborato con la Città di Torino all'avvio del Progetto Periferie.

- come si costruiscono terreni comuni fra interlocutori che partono da posizioni di ostilità o diffidenza? Esiste una dinamica che dice come partire da una situazione di diffidenza e di ostilità per arrivare a costruire terreni comuni?

- come si costruisce consenso su delle decisioni a partire da una pluralità di attori che hanno posizioni e interessi completamente diversi e incompatibili?

La risposta che la *modernità* ha dato a queste domande (legate alla creazione di terreni comuni tra la gente civile) che informano di sé le istituzioni statali e sociali, sostiene la Sclavi, è il ricorso alla *argomentazione*:

Per trovare una mediazione occorre discutere i pro e i contro dei vari argomenti e posizioni in campo; da un punto di vista politico, per trovare un consenso sulle decisioni tra diversi attori che hanno interessi antagonisti si ritiene occorra usare i sistemi dell'assemblea parlamentare. Si ha il diritto di esprimere la propria posizione, si ha il dovere di ascoltare le obiezioni degli altri e a sua volta di replicare. Quando tutti hanno parlato e ascoltato le repliche, si vota e si decide a maggioranza.

Il sistema dell'*argomentazione* è una pratica diffusa nei diversi contesti istituzionali e anche in quello familiare. Il problema è che oggi «essendo la società diventata molto più complessa ed essendosi espansa la pretesa di co-protagonismo, il sistema dell'*argomentazione* è del tutto insufficiente».

Questo sistema sembra non funzionare più né a livello interpersonale, né a livello di lavoro di *équipe* (micro), né a livello politico (macro): non è da scartare, tuttavia appare essere «insufficiente, manca di ossigeno, funziona solo in situazioni semplici». Per affrontare le situazioni complesse è necessario disporre di una modalità di *ascolto* diversa da quella attinente all'*argomentazione*, quella che la Sclavi definisce «l'ascolto attivo»⁽²²⁾: «[Esso] nasce quando assumiamo che la persona che dice una cosa che mi trova in disaccordo, mi irrita, mi riempie di astio, sia intelligente». In altre parole «l'ascolto attivo consiste nel fatto che invece di ascoltare ogni persona che parla pensando su che cosa si sia d'accordo e su che cosa non lo si è, si assume che tutti siano intelligenti». Questo modo di ascoltare, per la Sclavi, «consente di arrivare a trovare delle soluzioni creative nuove rispetto a tutte quelle di partenza, cosa che l'*argomentazione* non consente di fare».

Il teatro, coniugato con gli strumenti della partecipazione, fornisce una opportunità per «dare rilievo a quegli aspetti di auto-consapevolezza emozionale e di gestione creativa dei conflitti che sono necessari alla democrazia post-moderna, a volte chiamata democrazia deliberativa».

²² Cfr. Sclavi M., *Arte di ascoltare e mondi possibili*, Le Vespe, Milano 2000.

Il lavoro di valutazione fatto negli anni, fornisce elementi utili anche in relazione ai risultati, che in termine di *empowerment* hanno avuto gli abitanti che hanno preso parte attivamente ai laboratori e agli eventi performativi di Teatro Comunità organizzati nei diversi contesti.

Si comincia ad avere una evidenza di come questa esperienza abbia avuto rilevanza su tutti e tre i livelli in cui viene tradizionalmente suddiviso il processo dell'*empowerment*: il *controllo*, che si riferisce alla capacità di influenzare le decisioni (componente intrapersonale); la *consapevolezza critica*, che consiste nella comprensione del funzionamento delle strutture di potere e dei processi decisionali (la componente interpersonale) e la *partecipazione*, che rimanda alla possibilità di agire (la componente comportamentale).

Abbiamo imparato come nei quartieri e nei condomini in cui si interviene, non possa avviarsi un processo di *empowerment* degli abitanti, semplicemente partendo dalla percezione diffusa di un *bisogno* o da una *manca*za. La rielaborazione in chiave positiva dei problemi (consentendo al *desiderio* di prendere forma) e l'esplorazione dei *mondi possibili* sono condizioni necessarie per avviare processi di cambiamento sia individuale che collettivo.

L'esperienza *teatrale* costruita con gli abitanti può dare molto nel percorso che porta gli abitanti dalla passività appresa, dal senso di sfiducia e sconforto nell'affrontare e risolvere i problemi del proprio contesto di vita quotidiana (come risultato di ripetute esperienze frustranti), all'acquisizione e all'utilizzo di abilità di evidenziare, elaborare e cercare soluzioni sostenibili ai problemi e al conseguimento del controllo percepito, alla fiducia in sé, all'apprendimento della *speranza* ⁽²³⁾.

Costruire in modo consapevole il *proprio spettacolo* permette di immaginare, di mettere in scena ed esplorare diverse realtà interiori ed esteriori: il diaframma fra finzione e realtà cade per lasciar posto all'immaginario, al desiderio, alla simulazione, al gioco.

⁽²³⁾ Si tratta del passaggio dalla *learned helplessness* alla *learned hopefulness*, considerato nel processo dell'*empowerment* psicologico. Cfr. Dallago L., *Che cos'è empowerment*, Carocci, Roma 2006, p. 51.

La valutazione nel Teatro di Comunità

Dal fruire di un prodotto all'agire teatrale

NORMA DE PICCOLI - KATIUSCIA GREGANTI

È un'occasione che non si può perdere.

Non si può sciupare.

(Un partecipante)

Prima di entrare nel merito di una riflessione su ciò che è stato Teatro Comunità nella Città di Torino dal 2001 al 2006 riteniamo doverosa una premessa che chiarisca il senso della valutazione intesa come processo dinamico. Chi è impegnato in attività sociali sa quanto il tema della valutazione sia un argomento molto delicato e scottante. Il termine *valutazione* spesso richiama fantasie giudicanti; la valutazione viene spesso associata al voto, a una graduatoria di merito, evoca vissuti di intrusione e intromissione da parte di esterni, e così via.

La valutazione è, o, almeno, dovrebbe essere prevista all'interno di qualsiasi intervento sociale: la scissione tra progettazione e valutazione genera, infatti, aspettative impossibili. Per questo la valutazione è un processo intrinseco a ogni progettazione *dialogica*, basata cioè sulla ricerca e sulla costruzione collettiva attraverso scambi e negoziazioni ⁽¹⁾.

Valutare non è giudicare, è piuttosto un processo che tende invece ad attribuire «valore» al suo oggetto, come ci suggerisce il suo significato etimologico. Per analogia semantica potremmo quindi affermare che la valutazione è un percorso metodologico che, attraverso diversi metodi classicamente utilizzati nella ricerca sociale, quali questionari, interviste, osservazione, ecc., risponde alla domanda: quale valore ha, o ha avuto, il percorso in oggetto?

In particolare, per ciò che riguarda Teatro Comunità, la valutazione rischia di assumere le caratteristiche di un paradosso: come è possibile

⁽¹⁾ D'Angella F., Orsenigo A., *Tre approcci alla progettazione*, Quaderni di Animazione e Formazione, Edizioni Gruppo Abele, Torino 1999.

collocare il processo valutativo all'interno di progetti e iniziative che si basano sulla creatività, sulla costruzione di legami sociali e di relazioni affettive, sulla solidarietà e il rispetto reciproco? L'altro paradosso è che Teatro Comunità è stato, ed è, il frutto di una sinergia tra professionisti e cittadini: allora come si può valutare questa «sinergia»? Come si possono considerare queste diverse competenze relazionali e professionali? È eticamente corretto valutare la qualità professionale di artisti con una professionalità consolidata nel tempo? Questi sono alcuni dei «fantasmi» che la valutazione rischia di risvegliare quando i processi relazionali e sociali sono strettamente intrecciati all'interno di percorsi creativi e artistici che, per tradizione, non si basano su questo tipo di valutazione, rispondendo piuttosto ad altri aspetti quali il consenso del pubblico, la risonanza che il prodotto artistico ha suscitato nel mondo artistico di riferimento, solo per citarne alcuni.

Queste riflessioni hanno attraversato, talvolta in modo esplicito, altre volte in modo indiretto, la ricerca di una valutazione dialogica tra le persone coinvolte nel progetto: i responsabili e referenti delle compagnie, i funzionari e politici dell'Ente Pubblico e il cosiddetto «comitato tecnico-scientifico», al fine di individuare le caratteristiche di una valutazione possibile viste le caratteristiche del lavoro in oggetto. Solo su un aspetto non era possibile una negoziazione: si costruiscano insieme modalità di rilevazione dati che permettano di avere informazioni specifiche sul processo in atto, partendo però dal mandato istituzionale che la valutazione è un aspetto da cui Teatro Comunità non può prescindere.

Si è trattato quindi di definire che cosa valutare, secondo quali strumenti e modalità. È a questo processo che faremo riferimento all'interno di queste pagine, restituendo aspetti, quantitativi e qualitativi, caratterizzanti le iniziative in oggetto.

Per quanto uno degli aspetti peculiari di Teatro Comunità sia costituito dallo stretto intreccio tra istanze etiche e forme estetiche ⁽²⁾ non faremo qui riferimento alla qualità espressiva e artistica delle diverse iniziative che lo hanno caratterizzato in questi anni. Faremo piuttosto riferimento ai bisogni sociali e psicologici che è riuscito o meno a soddisfare, agli aspetti innovativi che ha introdotto, soprattutto nella vita dei partecipanti, a quali sono, o potrebbero essere, gli aspetti ancora da sviluppare e da meglio articolare. Per tracciare questa riflessione che abbraccia un arco temporale di circa sei anni ci siamo avvalsi di numerosi strumenti che ci sembra doveroso almeno citare:

- incontri periodici con le compagnie (alcuni con tutte le compagnie, altri con compagnie singolarmente) al fine soprattutto di valutare, assie-

⁽²⁾ Cfr. Maltese F., *Teatri dell'abitare. Teatro Comunità nelle periferie di Torino*, in «Animazione Sociale», Il s., XXXV, 2005, 11, p. 35.

me al diretto responsabile della messa in atto del progetto, se le finalità fossero condivisibili e concretamente realizzabili, cercando di assumere collettivamente eventuali criticità e difficoltà emerse;

- interviste ad alcuni politici locali. Poiché le proposte di Teatro Comunità volutamente erano, e sono, radicate al territorio di riferimento, è stata rilevata sia l'opinione di un referente per Circoscrizione al fine di individuare se vi fosse un interesse da parte dei politici locali nei confronti della proposta e se le azioni della compagnia coinvolta rispondessero o meno alle aspettative del territorio (almeno secondo il punto di vista del referente circoscrizionale), sia la testimonianza di alcuni Assessori e Funzionari della Città di Torino;

- osservazioni di alcuni laboratori e, quando presente, dello spettacolo finale, per vedere il percorso e l'esito di un processo che si proponeva di rispettare le specifiche individualità all'interno di un disegno collettivo;

- un breve questionario volto a rilevare alcuni dati quantitativi, quali ad esempio le ore di impegno, le risorse uomo utilizzate, il numero di partecipanti e di spettatori, nonché alcune caratteristiche socio-anagrafiche dei partecipanti e una loro breve valutazione dell'iniziativa;

- un'intervista semistrutturata, somministrata ai partecipanti al progetto, orientata a rilevare, dalla voce dei diretti interessati, la loro storia e la propria esperienza di partecipazione al progetto Teatro Comunità.

CRONOLOGIA DI UN PERCORSO

Descriveremo ciò che Teatro Comunità è stato secondo una logica temporale poiché, come è noto, i processi hanno un loro sviluppo dia-cronico: un inizio, un tempo di latenza e incubazione ed infine una fase di maturazione.

L'inizio di Teatro Comunità si può individuare negli anni 2000/2002: nell'anno 2000 Periferie in Scena vede il coinvolgimento di 3 quartieri con la realizzazione di 3 eventi teatrali. L'esperienza si ripete l'anno successivo con il coinvolgimento sempre di 3 quartieri, ma con 4 azioni teatrali e la collaborazione di 4 compagnie. L'iniziativa nasce per rispondere a bisogni specifici di alcuni territori coinvolti in progetti di riqualificazione urbana (ovviamente non è qui il caso di entrare nello specifico di queste Azioni locali), ipotizzando che il teatro potesse costituire uno strumento utile a sviluppare senso di appartenenza al territorio e «cittadinanze attive» e contribuisse a costruire, o a consolidare, reti sociali così difficili da mantenere in territori umani e sociali soggetti a continui e profonde modifiche, da quelle strutturali e quelle socio-demografiche ⁽³⁾.

⁽³⁾ Per alcuni approfondimenti relativi al Progetto Periferie promosso dalla Città di Torino e ai presupposti da cui nasce Teatro Comunità cfr. *ibidem*.

Visto il successo di queste iniziative, esse infatti hanno ottenuto una forte presenza di pubblico, si rafforza l'idea di coinvolgere gli abitanti, anche quelli non abituati a questo tipo di linguaggio espressivo, in proposte e iniziative che favorissero la partecipazione diretta delle persone: è la fase che abbiamo definito «di latenza».

L'anno 2003 vede l'attivazione di 5 azioni teatrali con la collaborazione di 5 compagnie. Questo è, per certi versi, un anno di svolta per Teatro Comunità: è infatti l'inizio di una sua più radicale presenza nei territori della città. Nel 2003 vengono definiti i principi guida che lo caratterizzano, che sono stati riassunti nel *Decalogo di Teatro Comunità*⁽⁴⁾; si tratta di verificare se questi principi siano realizzabili; inizia così la sperimentazione vera e propria, affiancata da un percorso di valutazione e monitoraggio inizialmente anch'esso in fase sperimentale, che si è andato sempre più specificando.

È cioè l'inizio di un progressivo ampliamento del progetto: Teatro Comunità comincia così ad assumere una sua identità e un proprio sviluppo territoriale: dalle iniziali 5 compagnie, si passa, nell'anno 2004, alla collaborazione di 9 compagnie, giungendo così a coinvolgere 7 circoscrizioni (sulle 10 cittadine), realizzando 10 azioni territoriali. In questo stesso anno altre 3 compagnie richiedono di aderire al progetto, inizialmente senza specifico finanziamento, e di partecipare alle fasi di monitoraggio previste.

Negli anni 2005 e 2006 Teatro Comunità si è andato vieppiù consolidando: vengono coinvolte 10 Circoscrizioni cittadine con la collaborazione di 12 compagnie. Altre compagnie chiedono di aderire al progetto senza specifico finanziamento.

Le iniziative realizzate, dagli spettacoli veri e propri, alle feste e/o *performance* di piazza, ad altri eventi teatrali, sono sempre più numerose: si passa dalle 10 azioni teatrali nel 2004 alle 14 iniziative differentemente caratterizzate nel 2006⁽⁵⁾.

Si ritiene quindi che l'ampliamento del progetto, di cui le cifre qui citate costituiscono testimonianza, sia stato possibile grazie sia alla capacità di chi organizza il lavoro «artistico-sociale» di porsi come catalizzatore nei confronti del territorio e dei suoi abitanti, sia all'interesse espresso dai partecipanti di una continuazione e ampliamento del progetto, sia alla volontà di alcuni politici e funzionari pubblici che hanno riconosciuto come queste iniziative riescano a soddisfare un bisogno di socializzazio-

⁽⁴⁾ Cfr. l'insero *Un teatro di e per la comunità*, in «Animazione Sociale», II s., XXXV, 2005, 11, pp. 29-62, con interventi di S. Dalla Palma, N. De Piccoli, F. Maltese, A. Pontremoli, A. Rossi Ghiglione.

⁽⁵⁾ Ci riferiamo qui al numero di diversi allestimenti scenici o attività performative realizzate; se consideriamo anche le repliche che sono state effettuate in alcuni casi possiamo allora riferirci a circa 30 eventi/spettacoli/iniziative realizzati nel corso del 2006.

ne e partecipazione che resterebbe altrimenti inespresso.

Lo stretto intreccio tra cittadini, compagnie, territorio ed Ente Locale costituisce una *conditio sine qua non* per la realizzazione e la riuscita delle iniziative: è nella natura intrinseca di Teatro Comunità mantenere una attenzione costante all'interrelazione tra questi aspetti, in caso contrario si snaturerebbe il suo stesso significato. Per questo non si può prescindere da una valutazione anche politica del progetto.

UNA VALUTAZIONE POLITICA

Nato all'interno del Progetto Speciale Periferie, quanto il progetto Teatro Comunità risponde a linee di sviluppo programmate promosse da altri assessorati? È questo un progetto che può collocarsi anche oltre l'ambito delle Periferie cittadine perché in linea con politiche di sviluppo culturale e locale? Quali bisogni va a soddisfare?

Lo sviluppo, e l'eventuale futuro di Teatro Comunità, non può prescindere anche da una sua capacità (o possibilità) di rispondere a richieste di sviluppo locale, diversamente intese a seconda dell'ambito di competenze assessorili. Per questo ci è sembrato interessante rilevare se Teatro Comunità ha le caratteristiche per rientrare in un disegno di sviluppo urbano che vada oltre il Progetto Periferie, entro cui è nato.

Pur riconoscendo nell'Assessorato alle Periferie la sua origine, esso si è evoluto in modo tale da non restare confinato nell'ambito specifico di pertinenza di questo assessorato ma, come di fatto è stato, esso ha interessato l'Assessorato alla Cultura e quello alla Gioventù. Come questo progetto, nato per rispondere a esigenze specifiche di alcune aree periferiche, può interessare e rispondere alle esigenze anche di altri assessorati?

Dall'incontro⁽⁶⁾ avuto specificatamente con gli Assessori responsabili la risposta sembra essere del tutto affermativa: si tratta di un progetto che, innanzi tutto, può rispondere a un bisogno di cultura e di educazione permanente, come ha ben chiarito l'Assessore alla Cultura:

Il teatro, essendo nato tanti anni fa come bisogno sociale, sarebbe bene che continuasse a chiedersi quale ruolo può svolgere per la costruzione del senso di comunità, aiutare le persone a rispecchiarsi, il teatro ha sempre un po' fatto questo. Il teatro credo che risponda all'esigenza di rispecchiarsi, perché senza il rispecchiamento è difficile che tu capisca chi sei e cosa sono gli altri problemi. Parlo, ad esempio, del teatro greco, un posto dove la comunità si riuniva e davanti a lei si creava una realtà finta che aveva come obiettivo quello di costringersi con l'uno o l'altro aspetto della vita.

⁽⁶⁾ Faremo qui riferimento ad alcune interviste, effettuate nel corso del 2005 da N. De Piccoli e A. Rossi Ghiglione, ad alcuni Assessori e Funzionari della Città di Torino. Riportiamo in questa sede solamente due testimonianze, poiché rappresentative di un pensiero su Teatro Comunità che si è sviluppato al di fuori del Settore Periferie presso cui esso ha avuto la sua origine.

Uscito da lì eri diverso da come eri entrato. Mi sembra che a proposito di Teatro Comunità sia un bell'esempio a cui fare riferimento.

L'Assessore approfondisce inoltre la riflessione ricordando la necessità, per un Assessorato come il suo, di promuovere cultura intesa come educazione permanente:

Mi sembra di poter dire che la cosiddetta cultura costituisce l'elemento fondamentale di un processo educativo permanente. Sino a quando i cittadini vanno a scuola, di loro, della loro educazione, si occupa una istituzione; poi è finito, invece il cittadino deve continuare a essere in formazione perché se si dice che la formazione deve durare tutta la vita, dopo la scuola dove trovi le occasioni per questa continua esperienza formativa? Le trovi nelle biblioteche, nei musei, nei teatri, [...] nelle attività di tipo teatrale, nelle attività di tipo musicale, e in tanti momenti in cui non si fa soltanto arte ma si fa pensiero.

La città potrebbe essere un luogo di formazione permanente per tutta la vita. Allora l'Assessorato alla Cultura ha quel compito lì, di far sì che questo avvenga [...]; è evidente che la mia preoccupazione non è solo che la gente vada a teatro, ma faccia delle esperienze teatrali capaci di modificare il vissuto, la cultura, l'emotività, la personalità dei cittadini. Allora mi sembra che il Teatro Comunità, senza svilire anche la funzione del teatro ufficiale, si inserisca proprio lì, tra l'animazione e il teatro greco, ammesso che il teatro greco non fosse già Teatro Comunità.

L'allora Vice-sindaco, con delega alle Politiche per la Rigenerazione delle Periferie e per i Giovani, sottolinea un altro aspetto di Teatro Comunità, quello dello sviluppo del senso di comunità, di strumento volto a incrementare l'attaccamento al territorio. Così infatti descrive l'interesse verso il progetto:

Quando mi occupavo di Periferie seguivo questo progetto con estrema attenzione perché mi sembrava che rientrasse nel novero di tutte quelle esperienze che non passano solo attraverso la ristrutturazione fisica, ma anche attraverso lo sviluppo di un senso di comunità, di una appartenenza, di una capacità di sentirsi integrati e di sentire propria quell'area e quella zona e poi quindi di crescere e far crescere anche le proprie esperienze culturali. In questo senso mi interessava moltissimo.

Chiarisce ancora, in merito al coinvolgimento specifico dell'Assessorato che ha per tema i giovani:

A noi interessa (Teatro Comunità) nella misura in cui chi viene coinvolto in questa esperienza è un giovane in senso lato e non un giovane che vuole fare l'attore; in questo senso ci interessa comunque, anche se secondo me dovrebbe interessare maggiormente i due versanti delle Periferie e della Cultura. Dopo di che nella misura in cui questi sono dei processi che vengono condotti trasversalmente dall'amministrazione questo ci interessa [...]. Una delle pecche che i giovani di questa città hanno è non solo quella dello scarso senso di appartenenza al territorio, ma anche alla città, di passione per il suo futuro.

Credo che rispetto a questo chi svolge certe azioni noi, ma anche e soprattutto la scuo-

la, dovrebbe ragionare in questi termini, perché ho la sensazione che una scuola superiore di una città che non riesca a gestire con i suoi giovani un ragionamento sulla città in cui vivono è una scuola che mi preoccupa. [...] Soprattutto in questo momento di globalizzazione esperienze come questa che legano al territorio non sono dissonanti.

La richiesta «politica» è quindi che Teatro Comunità sviluppi senso di comunità, avvicini i Cittadini al territorio, alla Città, e anche alla cultura intesa in senso lato. L'interesse è inoltre quello di sviluppare senso di appartenenza e attaccamento al territorio anche nelle giovani generazioni le quali, se da sempre sviluppano un senso di attaccamento al luogo più debole e precario, come dimostrano numerosi lavori di ricerca nazionali e internazionali, sono attualmente e sempre più in balia di modelli sociali e culturali standardizzati e «massificati», trovando molto difficile una integrazione tra una inequivocabile necessità di globalizzazione (legata quindi al progresso, all'evoluzione e alla mondializzazione) e un naturale bisogno di localismo (inteso come la propria storia sociale e culturale, le radici territoriali, l'identità culturale, ecc.).

Anche le interviste ai referenti circoscrizionali hanno rilevato gli stessi aspetti, chiarendo come una delle caratteristiche che dovrebbe distinguere Teatro Comunità da altre forme di Teatro sociale o di animazione sia proprio questa caratteristica peculiare di contribuire a mantenere e sviluppare un senso di attaccamento al luogo favorendo legami sociali e sviluppando le reti sociali presenti nei territori, talvolta poco visibili.

LE PERSONE E LE RISORSE DI TEATRO COMUNITÀ

Se gli aspetti sopra delineati hanno descritto la cornice entro cui le iniziative si sono definite, vediamo ora di disegnare il quadro che sta all'interno di questa cornice. In particolare, alcuni strumenti utilizzati per la valutazione sono stati realizzati al fine di reperire dati che permettessero di fotografare alcuni aspetti del percorso, anche attraverso una loro presentazione quantitativa: quante iniziative realizzate e quante persone coinvolte; ed ancora: chi è il cittadino che si è avvicinato a queste iniziative? Ha attratto più uomini o donne? Più giovani o anziani? Il rapporto con le compagnie si consolida nel tempo o queste sono state attraversate da un alto *turn-over* di partecipanti?

Sono dati (indicatori) che permettono di fotografare alcuni aspetti del percorso intrapreso.

Fatta questa premessa, faremo riferimento ai dati raccolti nel corso degli anni 2005 e 2006 per due motivi: innanzi tutto perché sono due anni in cui il progetto ha assunto una propria fisionomia ed è uscito dall'iniziale fase di sperimentazione; in secondo luogo perché in questi due anni la raccolta dati è stata ulteriormente sistematizzata, grazie alla collabora-

zione di alcune tirocinanti ⁽⁷⁾ che hanno permesso una maggiore rigosità nella raccolta dei dati ⁽⁸⁾.

Teatro Comunità ha coinvolto, per ciascun anno, circa 3000 spettatori; sulla scena si sono avvicendate circa 330 persone e hanno collaborato a vario titolo (tirocinanti, collaboratori part-time, volontari) per la realizzazione delle attività performative circa 120 persone. Chi sono i cittadini che hanno partecipato a queste iniziative?

Circa il 60% è femmina; gli stranieri sono stati il 23% dei partecipanti nel 2005 e il 10% nel 2006; i giovani minorenni sono stati il 17,5 % nel 2005 e il 12% nel 2006 ⁽⁹⁾; i giovani dai 18 ai 29 anni sono stati circa il 26%.

Questi dati socio-anagrafici esprimono l'eterogeneità dei partecipanti e rilevano, inoltre, quanto queste iniziative riescano a coinvolgere e ad aggregare i giovani, soddisfacendo quindi la necessità, per l'Ente Pubblico, di contribuire ad aumentare il legame con il territorio che sembra indebolirsi sempre più nelle giovani generazioni. Si deve inoltre considerare che l'eterogeneità dei partecipanti, per sesso, età e provenienza etnica, è espressione anche della composizione dei gruppi. Se non la totalità, la maggior parte delle iniziative non si è rivolta a categorie sociali specifiche, ma indistintamente ai cittadini, riuscendo così ad aggregare persone di diversa età, cultura, luogo di nascita, fatto abbastanza inusuale e innovativo, che dimostra una capacità di contribuire alla ricomposizione dei legami sociali transgenerazionali, piuttosto difficili nella società contemporanea.

⁽⁷⁾ Si tratta di alcune partecipanti che hanno frequentato il Master in Teatro Sociale e di Comunità della Facoltà di Scienze della Formazione dell'Ateneo torinese (direzione scientifica di A. Pontremoli, direzione didattica di A. Rossi Ghiglione).

⁽⁸⁾ Ci sembra doveroso segnalare come la somministrazione dei questionari sia stata un'operazione alquanto complessa e delicata; essa, che deve osservare alcuni criteri metodologici, talvolta si è scontrata con una tempistica non adeguata. Il momento più opportuno, da un punto di vista metodologico, per la raccolta dei dati era necessariamente la fine del laboratorio; non avrebbe avuto senso infatti una somministrazione a inizio attività proprio perché ai soggetti venivano richieste alcune brevi considerazioni circa il loro percorso; il momento della raccolta del questionario ha pertanto spesso coinciso con la preparazione dello spettacolo, con i conseguenti problemi di tempo, di preoccupazione e agitazione. La compilazione del questionario in una fase successiva allo spettacolo non sarebbe stata possibile perché sarebbe stato difficile contattare le persone (gli spettacoli coincidevano con il periodo estivo). Alcuni laboratori invece hanno avuto un grosso *turn-over* interno (soprattutto dove era più massiccia la presenza di extracomunitari), con la difficoltà quindi di riuscire a ottenere dei dati rappresentativi. La difficoltà di raccolta dati non deve giustificare una debolezza metodologica, ma si deve considerare che anche questa fase non può prescindere dalla natura stessa del processo di cui fa parte. Non costituisce quindi una operazione metodologica asettica, ma una modalità di osservare il percorso e di rilevare alcuni processi per offrire ai suoi attori/protagonisti uno sguardo "altro da sé".

⁽⁹⁾ È doveroso segnalare che non sono qui considerati i laboratori condotti nelle scuole poiché, seppure realizzati in collaborazione con alcune compagnie che afferiscono al progetto Teatro Comunità, hanno una finalità e una strutturazione differenti, essendo legati più alla struttura scolastica e meno al territorio.

Se questi sono i soggetti che partecipano, qual è il loro livello di coinvolgimento, quale la loro motivazione? Quali bisogni vengono soddisfatti?

La partecipazione a queste attività soddisfa senza dubbio un bisogno di relazione: la partecipazione a una attività di gruppo quale è il laboratorio teatrale contribuisce a costruire nuove amicizie e a rinsaldare legami sociali; inoltre l'attività artistica, così eccentrica e originale come può essere un laboratorio che presta attenzione alle specificità di ciascuna persona (la sua personalità, il suo dialetto, la sua storia personale) ha permesso ai partecipanti di scoprire nuove capacità e possibilità, contribuendo ad aumentare la fiducia in se stessi.

I partecipanti tendono a consolidare il rapporto con il gruppo e la compagnia: nel corso del 2005 i soggetti che erano in compagnia da più di un anno erano il 24,4%, nel 2006 questa percentuale sale al 44%, ad indicare come la compagnia costituisca un riferimento importante per le persone e come le persone tendano a mantenere, nel tempo, il rapporto con il gruppo.

I soggetti partecipanti non sono particolarmente attratti dal teatro in tutte le sue forme, ma c'è un sostanziale accordo nel ritenere che «il teatro mi piace più farlo che andarlo a vedere». Un altro aspetto che costituisce una caratteristica intrinseca del progetto è il rapporto tra i partecipanti e il territorio: le attività laboratoriali sono state fruite, almeno per la metà dei partecipanti, da cittadini residenti nella stessa area di attività della compagnia. Questo è in linea con la finalità di Teatro Comunità, cioè quella di offrire agli abitanti attività culturali e aggregative in cui la condivisione territoriale (almeno residenziale) costituisce uno degli elementi alla base del progetto stesso. Il rapporto con il territorio (recente per gli immigrati extracomunitari, consolidato nel tempo negli immigrati degli anni '60) ha costituito, per molti gruppi, tema comune sulla cui base raccogliere racconti e narrazioni e, da questi, costruire una struttura drammaturgica basata sulle vite vissute da persone che hanno condiviso lo stesso territorio, ne hanno subito le carenze, hanno usufruito delle sue risorse e hanno assistito ai suoi cambiamenti.

Vedremo maggiormente nei dettagli ciò che la partecipazione a queste iniziative ha significato per i protagonisti stessi, cioè i cittadini che hanno scelto di avvicinarsi a queste proposte.

LA VOCE DEI CITTADINI

Questa parte della valutazione si è proposta di approfondire la storia e l'esperienza di partecipazione al progetto Teatro Comunità attraverso il racconto diretto dei protagonisti, per cogliere in modo più approfondito alcuni aspetti già emersi attraverso lo strumento quantitativo. Così come le storie di vita dei soggetti hanno costituito un canovaccio collettivo su

cui costruire un comune percorso laboratoriale, sfociato successivamente in una o più rappresentazioni pubbliche, altrettanto la fase della valutazione ha ritenuto importante raccogliere testimonianze dirette; i soggetti, infatti, con le loro parole sono interlocutori significativi poiché portatori/interpreti di una storia che non è solo personale, ma di una intera collettività (si pensi alle storie di migrazione nella Torino degli anni '60; oppure al senso di straniamento che porta l'abbandonare la propria terra per ricostruire un proprio futuro in una terra altra, aspetto che riguarda oggi gli stranieri extracomunitari, ieri gli Italiani che provenivano dal Sud d'Italia: sono solo alcuni esempi di temi che sono stati oggetto di lavoro e di condivisione all'interno dei gruppi di Teatro Comunità). Sono inoltre testimoni diretti dell'esperienza e, attraverso la narrazione delle motivazioni che li hanno spinti a partecipare attivamente a questa iniziativa, esprimono valutazioni, sentimenti, emozioni che sono sì personali, ma anche socialmente condivisi, poiché co-costruiti all'interno di un percorso collettivo.

Riportiamo in questa sede alcuni aspetti emersi dalle interviste effettuate, per descrivere il rapporto che questi soggetti hanno nei confronti della loro Città, se e come Teatro Comunità abbia contribuito a consolidare sia il rapporto con l'ambiente urbano, sia le relazioni sociali, e per individuare quali processi di *empowerment*, per il singolo e per la comunità, questa attività ha promosso, già in parte emersi nella fase quantitativa della valutazione e poco sopra presentati.

Il radicamento

Le storie abitative hanno messo in evidenza come per molti degli intervistati si siano presentati trasferimenti dal Sud in giovane età alla ricerca di un lavoro. Sebbene la terra natia rimanga un punto di riferimento importante gli abitanti affermano che non rinuncerebbero (ad oggi) a vivere a Torino. L'aver costruito qui la loro famiglia sembra rendere impensabile un possibile trasferimento anche verso la terra d'origine. A tal proposito alcuni intervistati riferiscono:

Ma direi che la mia terra nativa è sempre quella, però a Torino ci siamo ambientati bene. Io sono andata a lavorare. Abbiamo fatto la nostra vita, i ragazzi sono cresciuti grazie a Dio, che quando siamo venuti era un periodo brutto a Torino.

In pratica ho vissuto lì fino a 19 anni quando sono andata poi a Cagliari a studiare all'Università. In pratica mi sono proprio stabilita a Cagliari dai 19 ai 27 anni. [...] Poi alla fine sono sempre rimasta in Torino ovest che è una zona che mi piace moltissimo.

Senta, ma se dovesse scegliere dove abitare adesso dove abiterebbe, a Gaeta?

No, assolutamente no per il fatto della famiglia. Io c'ho le figlie che non so se si sposano o no, se mi daranno dei nipotini. Però a Gaeta ci voglio andare spesso.

Il legame che emerge dalle parole dei partecipanti verso i luoghi di origine e nei confronti della Città di Torino non può non ricondurre a quell'«identità di luogo», proposta da Proshansky⁽¹⁰⁾, che mette in evidenza l'importanza che i luoghi assumono non solo nello svolgimento della vita quotidiana, ma anche nella definizione e costruzione identitaria degli individui. Tale concetto viene bene espresso dall'autore nella definizione che dà dell'identità di luogo:

L'identità di luogo è concettualizzata come una parte unica della identità di sé, e in particolare essa rimanda a quelle dimensioni del Sé che definiscono l'identità personale dell'individuo in relazione all'ambiente fisico attraverso un complesso sistema di idee, credenze, preferenze, sentimenti, valori e mete consapevoli e inconsapevoli unite alle tendenze comportamentali e alle abilità rilevanti per tale ambiente.

Il luogo entro il quale si conduce la propria esistenza è ormai da tempo considerato uno degli elementi sostanziali per il benessere di coloro che lo vivono da sempre o di coloro che l'hanno scelto per viverci, come viene ribadito anche da Feldman⁽¹¹⁾ con l'espressione «identità di insediamento» (*Settlement Identity*), definita come «costellazione di idee, sentimenti, credenze, preferenze, valori, mete, consapevoli e inconsapevoli, tendenze comportamentali e abilità che legano l'identità di una persona a un tipo di insediamento».

Le relazioni

L'importanza che assume il luogo, e il conseguente attaccamento a esso, deriva anche dal riconoscere che in esso si sono vissuti, ed eventualmente si continuano a vivere, relazioni sociali significative. L'importanza delle relazioni, e non solo di quelle personali e soggettive come possono essere i legami familiari, viene ulteriormente confermata dai soggetti anche specificando le motivazioni che spingono i cittadini a partecipare ad un progetto come Teatro Comunità. Gli intervistati sottolineano infatti la voglia «di uscire di casa e di vedere gente», mettendo in risalto l'aspetto relazionale che sembra pertanto essere alla base della partecipazione a questo tipo di iniziative, come ben si evince dalle dichiarazioni sotto riportate:

Mi piace perché esco 2 ore di casa: io non sono una grande girellona. Non sono una che il pomeriggio va con l'amica, e allora io le 2 ore che vengo a passare qua o 3 ore mi passa il pomeriggio.

⁽¹⁰⁾ Proshansky H.M., Fabian A.K., Kaminoff R., *Place Identity: Physical World Socialisation of the Self*, in «Journal of Environmental Psychology», 1983, 3, pp. 57-83.

⁽¹¹⁾ Feldman R.M., *Settlement-Identity: Psychological Bonds with Home Places in a Mobile Society*, in «Environment and Behavior», 1990, 22, pp. 183-229.

È la voglia di stare insieme, perché in una città grande si patisce sempre più di solitudine; e quindi avere la possibilità di socializzare, di stare insieme, di scambiarsi le impressioni, di prendere un caffè con te che non ci conosciamo però si fanno quattro parole. È un'occasione che non si può perdere. Non si può sciupare.

Teatro Comunità. Mi fa piacere perché hai visto oggi. Io non conosco neanche il nome delle persone, ne conosco una, ne conosco due, ma siamo stati insieme. Diventa una cosa interessante.

Io ho avuto modo così nel giro di 15 giorni di vedere che qui c'è gente sola e questo li accomuna per stare insieme, fare un qualcosa. Vedo che loro, che hanno già fatto qualcosa di più, li accomuna e gli piace stare insieme e si sentono ancora un briciolino utili.

Le relazioni, i legami sociali, i rapporti umani risultano quindi essere un bisogno fondamentale che Teatro Comunità riesce a soddisfare completamente. La partecipazione a questo progetto sembra avere infatti la capacità di attivare reti per «allargare la comunità» poiché è anche un modo per creare legami, stringere amicizie e costruire reti sociali:

Ma secondo me dà un senso di appartenenza, prima di tutto, e il fatto di, comunque, allargare la comunità. Quindi tu parti da una comunità ristretta e piano piano l'allarghi fino ad avere un paesaggio completo. Nel senso che non sia solo più il territorio ristretto, ma sia trovare dei punti in comune fra i vari territori per allargare una comunità che sia una comunità già più ampia.

Mi sono resa conto che è effettivamente molto utile perché crea dei legami magari anche tra 5 persone che prima non c'erano e fa sentire le persone un po' motivate a raggiungere uno scopo comune. [...] Si crea un legame di collaborazione, ci sentiamo per quello, ci vediamo per il laboratorio anche solo per guardare il materiale. Poi so che tanti adesso si vedono fuori dal progetto insomma. Si vedono nella vita privata, si aiutano, insomma ci sono dei legami maggiori. Come ho visto nelle ultime volte ci sono persone che fanno già Teatro Comunità da qualche anno e che hanno conosciuto questi signori qua e che hanno scoperto magari di essere vicini di casa. Effettivamente questo dal punto di vista dei singoli giova moltissimo perché puoi magari frequentare delle persone che magari prima non avevi idea. Creare un minimo di rete fuori dalla porta di casa.

Le opportunità relazionali che Teatro Comunità offre non sono da essere considerate solamente come una modalità gradevole di occupare il tempo libero. Le relazioni sociali costituiscono e offrono opportunità di supporto sociale (articolato in tutte le sue manifestazioni: informativo, emotivo, strumentale e valutativo), uno degli aspetti alla base del benessere psicosociale.

Numerose ricerche hanno rilevato come l'isolamento sociale sembra essere in relazione con una scarsa salute ed hanno anche evidenziato come sistemi di supporto informale scarsi o inappropriati rendano le per-

sone più vulnerabili allo stress. Ciò sta ad indicare che attivare reti vuol dire agire attivamente sul benessere dei cittadini migliorando la qualità della vita oggettiva e percepita. Gli individui, per affrontare gli eventi di vita critici, fanno generalmente ricorso alle risorse materiali, simboliche o relazionali; proprio queste ultime assumono quindi un ruolo rilevante, poiché è attraverso i legami sociali che gli individui possono acquisire risorse di sostegno morale, di fiducia e reciprocità, oltre che di tipo materiale: tutto ciò dà la dimensione dell'importanza di tale intervento.

Il coinvolgimento

Riuscire a coinvolgere i cittadini non è però così immediato, la partecipazione richiede tempo perché investe la persona nella sua totalità. Partecipare implica non solo mettere in atto un comportamento, ma incrementa nuove capacità, stima e fiducia di sé, rafforza il potere delle persone (*empowerment*) nei processi decisionali, permette loro di prendere coscienza accrescendo il controllo sulla propria esistenza attraverso un ruolo attivo e centrale che tende a trascendere il progetto personale per divenire un progetto sociale. La partecipazione inoltre concorre validamente alla coesione, oltre che all'inclusione sociale, permettendo una più facile opportunità di accesso alla dimensione della vita collettiva e diviene elemento chiave dei processi integrativi, di sviluppo e consolidamento del senso civico, di cittadinanza e di appartenenza.

Nello specifico di Teatro Comunità il percepirsi come protagonista gioca un ruolo importante nel motivare la partecipazione assieme al poter mettere in scena la propria esperienza di vita. Il Teatro, in questo caso, porta in scena l'esperienza umana nella sua totalità di espressioni della mente, del corpo, della relazione e della storia ricostruendone un quadro, un disegno, l'integrità. Si tratta di una ricerca di «senso» del proprio percorso di vita.

Il Teatro diviene così non solo un momento di divertimento ma si trasforma in ricerca, studio e conoscenza della propria storia o di altre storie attraverso il ricordo, la memoria, che prendono forma e restituiscono un'immagine a sé e agli altri. Un modo di comunicare, mettere in relazione, rendere partecipi provocando inevitabilmente un cambiamento nell'attore come nello spettatore: un cambiamento sia in termini di incremento delle capacità corporee, mnemoniche, attentive, immaginative, sia in termini di inventiva e creatività nell'attore; lo spettatore viene invece indirettamente coinvolto poiché la scena rappresentata può indurre un maggior senso di riflessione, condivisione, partecipazione, consapevolezza e conoscenza, soprattutto quando in scena vengono rappresentate vicende che hanno accomunato gruppi, categorie sociali, comunità, pervenendo quasi a una sorta di «scambio emotivo» tra attore e spettatore:

Secondo me un po' perché il teatro fa venire su la voglia dell'essere umano di salire su un palco e di andare in scena per cui questo li accomuna, l'emozione che provi a salire su un palco anche con un pubblico che ti guarda. E poi tante persone che sono qua sono in pensione oppure c'è chi non è in pensione ma non lavora perché casaintegrato ecc. comunque se si crea una situazione per cui si ha molto tempo e magari non sapere bene come impiegarlo e quindi questo è un altro elemento. La socializzazione, lo stare insieme ad altri, il giocare anche, l'esibizionismo.

... anche solo il fatto di avere avuto un passato comune. Nel senso Torino negli anni '50... («ah!, ma io sono venuto su dalla Calabria»; «io sono venuto su dalla Sicilia»), quindi la cosa in comune è riuscire a ritrovare dei ricordi che sono di esperienze fatte insieme. Per cui è anche un modo per mettere insieme tante persone che probabilmente non si sarebbero mai incontrate se non ci fosse questo.

Io penso di sicuro la voglia di partecipare e per alcuni è anche la voglia di essere protagonisti quindi anche un riscatto in fondo. Io sono protagonista di qualcosa. Molti di loro hanno delle velleità da star, piuttosto che da divi e anche dare un senso diverso alla propria esistenza. Semplicemente non essere solo più la casalinga, l'operaio piuttosto che... ma essere qualcosa di differente. Recitare ed essere qualcosa di differente, diventare qualcosa di differente.

Io il cambiamento più grosso l'ho visto su di me. Nel senso che io potrei portare la mia esperienza come esempio di cambiamento nel senso che il teatro mette di fronte a dei limiti, di fronte alla possibilità di sperimentarti in diversi ruoli e questo fa sì che una volta che trovi magari un ruolo sulla scena, qualcosa di quel ruolo lo riporti poi anche nella tua vita, secondo me il cambiamento sta un po' lì. Io questo lo vedo molto chiaro su di me. Perché è logico che i processi di cambiamento sono lunghissimi.

Il teatro è stata una cosa bella perché nessuno si ricordava più di noi.

Il riscatto sociale

Protagonismo quasi come riscatto sociale, quindi, come possibilità di uscire dal proprio ruolo sociale (pensionato, casalinga, studente, ecc.) senza però rinnegarlo, ma dimostrando, invece, che non è necessario avere un ruolo riconosciuto socialmente per essere protagonista e soggetto attivo.

In questa prospettiva è evidente quindi che un approccio autenticamente partecipativo riguarda lo sviluppo della consapevolezza della possibilità di influire sui processi che condizionano la propria esistenza ponendosi come obiettivo principale quello di favorire un processo di *empowerment* che produca cambiamenti nelle relazioni tra gli individui, tra i diversi gruppi di una comunità e, più in generale, nella società.

La capacità di coinvolgimento delle compagnie che mettono in atto Teatro Comunità risulta essere fondamentale nel promuovere e sollecitare alla partecipazione a tal punto che diverse persone intervistate hanno

riferito che se non fosse stata per l'insistenza degli operatori della compagnia non avrebbero partecipato ⁽¹²⁾.

Io non volevo è stata Giovanna ⁽¹³⁾ che le è piaciuta la mia testimonianza perché di tutti quelli che hanno partecipato ero il più vecchio. Io ho detto: «Guardi che io non me la sento, non sono...», poi è stata anche Valentina che ha detto: «Ti aiuto io, ti aiuto io», poi c'era Claudia. Giovanna però mi ha spinto. Mi volevano.

Perché a un certo punto la Carla mi ha coinvolto perché, ahimè, non c'era Roberto, naturalmente lui è al corrente di questo. È venuto un paio di volte quando c'era Carla, ma non ha mai potuto essere intervistato perché quando viene qui è rapito da mille altre cose e quindi diciamo che ho cominciato io a intavolare il discorso con gli altri che io avevo invitato. Perché diciamo che Carla mi aveva parlato dell'iniziativa e io ho coinvolto tutti quelli del consiglio direttivo.

Le potenzialità del progetto emergono inoltre nelle parole di un abitante che trasmette l'apprezzamento per aver partecipato e per aver messo in scena lo spettacolo (della propria vita, in questo caso lavorativa) e nell'essere riuscito a coinvolgere la moglie, anche se marginalmente, dopo una vita complicata e penosa che gli ha riservato la perdita dei suoi due figli:

[L'esperienza di teatro Comunità] mi è piaciuta tanto, tanto, tanto. Mi è piaciuto che è venuta mia moglie ad uno spettacolo del genere. Anche se piangeva... è stato emozionante che c'era mia moglie.

Non si tratta di un caso isolato; spesso coloro che partecipano vengono da situazioni difficili, da vite dure, fatte di lavori pesanti e precari ed è proprio quando nella vita di una persona si presenta un evento, che assume la valenza di un forte cambiamento e muta il percorso di vita immaginato o progettato, che si verifica una rottura nella biografia contaminando il senso di continuità del *self* e generando nel soggetto un senso di spaesamento e di perdita, con ripercussioni negative sulle modalità di funzionamento dell'individuo. Come chiarisce Sen:

Il well-being di una persona può essere visto in termini di qualità («di star bene» potremmo dire) dell'essere di quella persona. Si può pensare che la vita consista di un insieme di «funzionamenti», composti di stati di essere e di fare [...]. I funzionamenti rilevanti possono variare da cose elementari come essere adeguatamente nutriti, essere in buona salute, ecc. ad acquisizioni più complesse come essere felice, aver rispet-

⁽¹²⁾ Attraverso gli incontri con le compagnie è emerso come talvolta il coinvolgimento degli abitanti non è stata una operazione sempre facile, soprattutto se la compagnia non aveva una storia radicata in quel territorio. Costruzione di reti attivando le risorse del territorio e il tempo per far conoscere il progetto sono due condizioni necessarie per attivare il processo.

⁽¹³⁾ Nel rispetto della *privacy*, questo, come tutti gli altri nomi qui indicati, sono nomi di fantasia.

to di sé, prendere parte alla vita della comunità [...]. Strettamente legata alla nozione di funzionamento è quella di capacità di funzionare. Essa rappresenta le varie combinazioni di funzionamenti (stati di essere e di fare) che la persona può acquisire. La capacità è dunque un insieme di vettori di funzionamenti, e riflette la libertà dell'individuo di condurre un certo tipo di vita piuttosto che un altro ⁽¹⁴⁾.

Teatro Comunità sembra quindi fornire uno spazio fisico e mentale in cui poter trovare supporto, come momento di condivisione e comprensione, e occasioni di ridefinizione del proprio sé, sia nel senso di una ri-costruzione nel caso, come poco sopra accennato, di situazioni di vita difficili e stressanti, sia nel senso di una maggiore articolazione identitaria, acquisendo capacità e abilità nuove e, fino allora, inesprese. Esso può assumere quindi una funzione di promozione del benessere e di sviluppo della qualità della vita. Quando la persona si trova a vivere eventi particolarmente *stressanti* ricorre alle proprie capacità per far fronte alla nuova situazione attraverso una riorganizzazione cognitiva ed una ristrutturazione degli schemi d'azione, che risultano sempre più ardui e complessi se ci si trova in una condizione di solitudine. Le abilità di *coping* vengono invece rinforzate anche grazie al ruolo degli altri e del contesto sociale, sia come risorsa sia come forma di sostegno.

Ecco allora che riemerge in tutta la sua forza l'importanza delle reti sociali e del loro sviluppo come patrimonio personale e sociale e degli interventi che permettono di contribuire a questo intento. L'insieme delle relazioni sociali della persona possono giocare un ruolo centrale nella messa in atto di strategie di *coping*, divenendo il collegamento tra le risorse personali e quelle sociali-oggettive, sia materiali sia simboliche ⁽¹⁵⁾. Infatti, i legami sociali favoriscono l'ideazione di nuovi progetti e aspirazioni ⁽¹⁶⁾ e, quindi, un migliore adattamento in situazioni di difficoltà, e l'attivazione di strategie di *coping* focalizzate ⁽¹⁷⁾.

ELEMENTI CRITICI COME OPPORTUNITÀ EVOLUTIVA

Ogni progetto, si sa, porta in sé elementi di criticità e di debolezza. Un processo di valutazione ha come finalità anche quella di specificare gli

⁽¹⁴⁾ Sen A. K., *La disuguaglianza. Un riesame critico*, il Mulino, Bologna 1994, pp. 63-64.

⁽¹⁵⁾ Cassel J., *The Contribution of the Social Environment to Host Resistance*, in «American Journal of Epidemiology», 1976, 104, pp. 107-123; Caplan G., *Support Systems and Community Mental Health*, Basic Books, New York 1974.

⁽¹⁶⁾ Latack J. C., Kinicki A. J., Prussia G. E., *An Integrative Process Model of Coping with Job Loss*, in «Academy of Management Review», 1995, 20, pp. 311-342.

⁽¹⁷⁾ Berkman L. F., Syme S., *Social Network, Host Resistance and Mortality: A Nine-Year Follow-up of Alameda County Residents*, in «American Journal of Epidemiology», 1979, 109, pp. 186-204.

aspetti critici al fine di apportare, nella fase di riprogettazione, elementi che possano arricchire la nuova implementazione del progetto stesso.

Alcuni aspetti critici, che di fatto sono, per certi versi, connaturati a qualsiasi progetto che voglia essere costruito a partire dalle caratteristiche socio-ambientali del territorio umano a cui è destinato, possono essere individuati in:

- la difficoltà di coinvolgere i cittadini, soprattutto in quei contesti territoriali in cui non esistono associazioni o altre agenzie spontanee che intervengono attivamente nel quartiere. D'altro canto, come ci ricorda un famoso psicologo sociale degli anni '40, Kurt Lewin, «la democrazia non è data, ma deve essere appresa». Si tratta quindi di dedicare un tempo a «preparare» gli abitanti a essere cittadini attivi, esprimendo questa presenza attiva anche in modo artistico ed espressivo;

- la necessità di creare una rete, se non cittadina, almeno a livello territoriale-locale, di collaborazione tra le associazioni operanti sul territorio, questo affinché il progetto di Teatro Comunità sia un progetto condiviso, ma anche perché la presenza delle Associazioni naturalmente presenti sul territorio costituisce un risorsa per lo sviluppo del Progetto; inoltre la realizzazione del processo che Teatro Comunità riuscirà ad attivare si potrà ripercuotere positivamente anche sulle associazioni e sugli abitanti stessi, incrementando il senso di attaccamento all'associazione stessa, al territorio, alla comunità. Questo necessita di includere i processi artistici all'interno di una progettazione sociale che ha come base, tra l'altro, un linguaggio co-condiviso tra artisti, educatori, responsabili dell'Ente Pubblico.

Il tempo di «incubazione», affinché il progetto venga implementato e costantemente monitorato, affinché sia sempre rispondente alle necessità e alle conformazioni sociali e umane del territorio, è necessariamente un tempo lungo: è cioè un processo dinamico che non può iniziare e chiudersi con successo nell'arco di una annualità.

Tutto ciò non costituisce ovviamente un problema in sé, ma deve essere un elemento ben presente in chi è preposto alla sua realizzazione.

Un intervento che ha carattere di estemporaneità non rispetterebbe la natura stessa di Teatro Comunità. Esso necessita quindi sia di una volontà politica che ne garantisca il prosieguo nel corso del tempo, sia di competenze professionali specifiche, che siano quindi in grado di rispondere alle necessità di cogliere i bisogni del territorio e di gestire le dinamiche del gruppo, una volta costituitosi, sia, *va da sé*, di competenze artistiche e performative.

Abbiamo inoltre rilevato alcuni «rischi» che si sono affacciati nel corso di questi anni, e che hanno costituito, almeno in parte, oggetto di riflessione assieme alle compagnie: uno è quello di perdere il senso specifico di Teatro Comunità; l'altro quello di creare dei gruppi autoreferenziali.

Per quanto riguarda il primo aspetto, il monitoraggio, gli incontri tra le Compagnie, il Settore Periferie e il Comitato Tecnico-Scientifico hanno sensibilizzato le compagnie (alcune in particolare modo) sulla necessità, qualora si voglia mantenere la specificità di Teatro Comunità da altre forme di teatro (non è Teatro Amatoriale, non è necessariamente Teatro Sperimentale), di garantire una visibilità sociale e anche «politica» al lavoro fatto dai gruppi. Questo significa mantenere uno stretto contatto con il territorio, considerandone la composizione sociale, i bisogni dei gruppi che lo abitano, la loro storia, la necessità, là dove il territorio ha subito un radicale cambiamento del paesaggio urbano a seguito di ristrutturazioni urbanistiche e architettoniche, di contribuire a riqualificare il territorio non solo da un punto di vista strumentale, ma anche come luogo simbolico per ricostruire collettivamente la sua identità collettiva. Teatro Comunità rischia di snaturarsi e assumere un altro significato se perde il contatto con il territorio: necessario è pertanto un costante rapporto con le agenzie territoriali e locali, per garantire una rete costante e funzionale, senza la quale Teatro Comunità rischia di trasformarsi in Teatro Amatoriale o semi-professionale. Senza togliere nulla all'importanza che assumono queste forme teatrali, è invece necessario mantenere viva e presente l'*in-tenzione* da cui nasce Teatro Comunità.

Per quanto riguarda invece il rischio di una autoreferenzialità, si è osservato, nel corso di questi anni, come questa dinamica si sia affacciata all'interno di alcuni gruppi che avevano consolidato una forte coesione interna, anche grazie alle gratificazioni ottenute attraverso la qualità del lavoro artistico esibito; la coesione, come è noto, rinforza l'identificazione tra i membri, aggrega ulteriormente le persone a cooperare al progetto comune ma, come un'ampia letteratura psicosociale ha dimostrato, costituisce un ostacolo allo scambio con l'esterno, all'accoglienza dei nuovi partecipanti, con il rischio di mettere in atto dinamiche di esclusione o di emarginazione nei confronti di nuovi ingressi.

Per ciò che riguarda Teatro Comunità abbiamo potuto osservare come, superata la fase critica iniziale, il sottile conflitto generato dall'ingresso di nuovi membri si sia stemperato anche attraverso l'utilizzo di una differenziazione di linguaggi espressivi, facendo sì che, pur rispettando la globalità del progetto artistico, ciascuno si sia ritrovato e riconosciuto nella forma espressiva che più lo caratterizzava, acquisendo quindi un ruolo specifico all'interno del progetto artistico più globale.

Ciò che è emerso con maggiore evidenza nel corso del 2006, e che ci sembra interessante rilevare in sede di conclusioni, è come alcune compagnie, che nel corso dell'anno precedente avevano espresso momenti di criticità (specialmente relativamente al fatto di fare fatica a acquisire visibilità sul territorio) hanno successivamente migliorato la loro visibilità a testimonianza del fatto che, ovviamente, è necessario del tempo per

costruire una rete e acquisire visibilità sul territorio.

La costituzione delle compagnie che hanno partecipato a Teatro Comunità in Coordinamento, di cui qui è anche presente una testimonianza, è indicatore di come questo processo abbia messo in moto sinergie, risorse e competenze che ha nel lavoro di comunità, nello sviluppo delle reti e nella costruzione di partnership i suoi elementi fondativi.

Il progetto ha ad oggi una propria identità e specificità. L'analisi delle fragilità che si sono incontrate nel corso degli anni, la possibilità quindi di prevedere quali sono i rischi di tale tipo di intervento e quali invece le risorse su cui poter fare leva per prevenire, per quanto possibile, eventuali ulteriori criticità, costituiscono una base ormai consolidata. Su queste basi il progetto potrebbe perseguire una propria evoluzione e autonomia.

CONSIDERAZIONI FINALI

Teatro Comunità è stato questo... e non solo.

Non è descrivibile tutto l'impegno profuso perché tutto ciò accadesse. Le ore di impegno, ampiamente oltre quelle inizialmente previste, la scarsità, talvolta, di strutture adeguate dove svolgere i laboratori o realizzare l'evento finale, la collaborazione di famiglie, amici, conoscenti per la costruzione di costumi, di elementi scenografici, per la scelta delle musiche, la costruzione di documentari e di supporti visuali che hanno spesso accompagnato gli spettacoli e che hanno fatto da cornice alle storie narrate, e altro ancora. Molto di quanto è stato fatto per acquisire visibilità sul territorio, per aggregare i cittadini, per la costruzione dell'evento finale non è quantificabile. Teatro Comunità è stato possibile inoltre anche grazie all'impegno di tutte le persone coinvolte: dai partecipanti, ai tirocinanti, ai collaboratori volontari, ai responsabili del progetto; tutti hanno collaborato al fine di realizzare al meglio un progetto comune: lo spettacolo, la festa, la performance. Esso è stato «un laboratorio (artistico, umano ed esperienziale) nel laboratorio».

Gli aspetti quantitativi e qualitativi della valutazione hanno fornito spunti per evidenziare le sue possibilità e potenzialità; questo si può evincere sia attraverso il livello di soddisfazione e di gratificazione che i partecipanti hanno espresso, sia attraverso la numerosa partecipazione alle iniziative promosse.

I «cittadini di Teatro Comunità» sono, per così dire, cittadini dell'agire teatrale: sono più interessati a farlo il teatro e meno interessati a fruire di esso come prodotto culturale. Chi, interessato al teatro, trova un'ottima occasione per cimentarsi in queste iniziative chi, invece, entrato a far parte «casualmente» in questo progetto, ci resta.

Come abbiamo già rilevato, Teatro Comunità soddisfa indubbiamente un bisogno generico di Teatro da parte di alcuni e un bisogno di relazione

per molti. Alcuni trovano l'occasione di avvicinarsi a questa forma artistica che non avrebbero altrimenti mai avvicinato; la comodità di usare una struttura collocata nel proprio quartiere di residenza è senza dubbio un elemento facilitatore, ma è il tipo di approccio utilizzato che ha fatto sì che le persone, anche quelle meno interessate al teatro in sé, hanno potuto ritrovarvi elementi di attrazione e interesse. Si tratta infatti un approccio basato spesso sulle storie di vita e sulla realizzazione non di testi «colti», che non attingono al patrimonio delle persone, ma di un canovaccio che, spesso, anche se non sempre, rispecchia la storia di persone, di gruppi, che ha come base la narrazione di spaccati di vita rimasti sepolti nella memoria; è un approccio che si basa su una poetica costruita a partire dalle specificità dei partecipanti, i quali non si spogliano delle loro identità per diventare un «neutro» a disposizione del regista, ma le cui specificità (dai dialetti, a una propria modalità di narrare eventi e storie) costituiscono l'elemento primo, all'interno di un contesto che, al contempo, pone attenzione all'aspetto corale.

A conclusione di questa riflessione ci piace terminare il nostro contributo con una frase, riportata da una partecipante, che ben riassume quello che è stato Teatro Comunità. Quest'ultimo, non solamente per i politici che lo hanno promosso, o per le compagnie che hanno permesso la sua realizzazione, o per gli «esperti» che hanno osservato lo svolgersi del processo, ma anche per gli stessi partecipanti, non è (e non è stato) «solo» teatro, ma:

Io lo vedo come vivere, rivivere quello che abbiamo vissuto e tramandarlo, dirlo agli altri [...]. La vita è un teatro se vogliamo; uno è nel palcoscenico sempre, solo che non ce ne accorgiamo ⁽¹⁸⁾.

⁽¹⁸⁾ Da un'intervista riportata nel video *La Città in Scena. Un anno di Teatro Comunità*, Città di Torino-Documè, Torino 2005.

L'azione teatrale tra etica ed estetica

Dai microcosmi alla coralità

COORDINAMENTO DELLE COMPAGNIE DI TEATRO COMUNITÀ

Le compagnie teatrali Art'ò, Choròs, Nartea, Reginald-Aui, Scarlattine, Sguardi, Stalker Teatro, Tecnologia Filosofica & Livingston Teatro a seguito di una frequentazione progettuale ed artistica, praticata durante il viaggio di Teatro Comunità realizzato dal 2001 al 2006 con il sostegno della Città di Torino, hanno costituito un coordinamento. Quest'ultimo è sostenuto anche dalla rete territoriale (che si è sviluppata intorno al progetto) di soggetti istituzionali, sociali e culturali e dagli abitanti che hanno partecipato ai diversi percorsi di lavoro. Il Coordinamento ha l'obiettivo di facilitare tra le diverse compagnie sia una riflessione teorica/culturale sulle esperienze realizzate e sulle pratiche acquisite sia una progettualità condivisa in merito a future iniziative di carattere nazionale ed internazionale.

L'ANTEFATTO

Mirafiori Sud, Mirafiori Nord, Via Plava, Via Bologna, C.so Vercelli, C.so Francia, Via Artom, Parco Colonnetti, Via Cibrario, Via San Donato, C.so Taranto, Piazza Umbria, Piazza del Risorgimento, Scuola Primo Levi, Comunità San Luca, San Salvario, Piazza Montale, Le Vallette, La Bella Rossina, Zona Aeronautica, Via Vandalino, Parco Paradiso, Zona Lancia, La Falchera, La Spina 3, Basse di Dora, Borgo San Paolo, Via Frejus, Martinetto, Villaretto, C.so Tassoni, La Fiat, Porta Palazzo.

Sono i luoghi che noi compagnie di Teatro Comunità abbiamo conosciuto nei cinque anni di lavoro nei quartieri della città.

Sono i luoghi in cui abbiamo lavorato intensamente realizzando progetti, avviando laboratori e relazioni significative, costruendo eventi teatrali e percorsi di comunità.

Sono i luoghi nei quali abbiamo ricostruito la storia delle fabbriche, valorizzato l'identità sociale e culturale di esperienze di lavoro che hanno significato per molti emancipazione, possibilità di miglioramento della

propria condizione di vita ma anche fatica, sradicamento dai propri luoghi di origine, difficile integrazione.

Sono i luoghi nei quali abbiamo ripercorso la storia della Resistenza, della ricostruzione nel dopoguerra, del miracolo economico, la storia dell'immigrazione degli anni '60 e di quella attuale, dei conflitti culturali ed umani in atto. Sono i luoghi nei quali abbiamo rielaborato la memoria della Torino industriale Torino, e scoperto l'aria che si respira intorno all'intensa trasformazione territoriale ed umana di questa città.

Abbiamo così ricostruito la memoria «vitale» attraverso l'incontro con moltissimi abitanti e la presenza diretta negli spettacoli dei testimoni che hanno vissuto quella storia.

Non dunque la ricostruzione attraverso i testi di storia relativi alla città affidata alla voce di attori, ma l'intreccio tra materiali storici ed iconografici e le voci, le musiche, i racconti, le emozioni, le storie degli uomini e delle donne che le trasformazioni le hanno vissute.

Sempre più il teatro nelle comunità che abbiamo percorso, nei lunghi viaggi che abbiamo intrapreso è diventato luogo, spazio e tempo in cui la condizione umana non solo si rappresenta ma riaccade. La memoria non è ricordo del passato ma luogo in cui il vissuto si fonde con il presente, l'esperienza diventa opportunità per interpretare l'oggi, per costruire il futuro, la storia non è cronologia di avvenimenti ma è intreccio, incontro di storie di vita.

Questo importa in una vita: l'esperienza umana dell'incontro.

Questo il teatro è capace non solo di raccontare ma di fare riaccadere ogni volta e di renderlo vero e importante.

Questo è capitato nel viaggio dentro la città incontrando i testimoni e i protagonisti delle storie: abbiamo ascoltato, abbiamo ripercorso insieme con loro alcune storie, ma soprattutto abbiamo visto accadere esperienze umane dove il presente è dato dalla complessità di una vita.

Sono i luoghi che noi compagnie abbiamo conosciuto nei cinque anni di lavoro, sono i luoghi in cui abbiamo lavorato intensamente realizzando progetti, avviando laboratori e relazioni significative, costruendo eventi teatrali e percorsi di comunità.

Teatro comunità non è solo ricostruire la storia dei luoghi attraverso le persone che li abitano ma è anche scoprire l'altro, condividere le esperienze di un territorio, affrontare i temi sociali che in essi emergono, riconoscerli e condividerli per cercare di costruire un senso di appartenenza più ampio. Attraverso l'analisi di questi temi ci si scopre abitanti, cittadini di un territorio condiviso nel quale ognuno proietta il suo sguardo. La poetica nasce così dagli abitanti, dai diversi sguardi, siano essi di giovani di diverse culture che dividono e condividono con le proprie piccole comunità lo stesso territorio; gruppi intergenerazionali che si confrontano su temi scottanti presenti sul territorio: ambientali, culturali, sociali. La resti-

tuzione all'intera comunità del lavoro svolto può avvenire in diversi modi: spettacoli in cui lo spettatore può dire «questo personaggio sono anche io»; una festa condivisa, in cui l'elemento spettacolare si interseca e si confonde con riti sociali ormai esauriti di significati come le piccole feste patronali; un video-documentario che possa far riflettere sulle proprie condizioni di appartenenza a un territorio.

Teatro comunità lavora dunque sul senso di appartenenza, con il compito di restituire il senso poetico alle condizioni di vita delle persone in un territorio. Il teatro ha questo compito: restituire il senso poetico alle condizioni di vita delle persone.

Dare significato al proprio stare nel tempo, assumere la propria esistenza come condizione dell'universale ed umano viaggio attraverso la terra.

Abitiamo le case, le città, i territori, i continenti ma facciamo fatica a riconoscere la nostra condizione di viandanti su questo pianeta, a dare un senso al viaggio attraverso l'umano sentire.

L'importanza di questo teatro è stata accolta e compresa dalla Città nel suo insieme. I diversi e successivi eventi teatrali, costruiti dalle compagnie con gli abitanti con questa metodologia di lavoro, sono stati presentati nelle zone in cui il lavoro di comunità è nato ma non solo: ad esempio la Sala Polivalente di Mirafiori, ma anche spazi significativi della città scelti coerentemente con il lavoro di volta in volta presentato: Atrium, La Tesoriera, il Centro Storico FIAT, il Museo Diffuso della Resistenza, il Teatro Astra, ecc.

L'uscita dal proprio spazio e l'incontro con altri spettatori, con altre zone della città rispondono all'esigenza di non chiudere una comunità in se stessa dando a quel lavoro una valenza poetica diversa, permettendo un confronto tra sguardi e territori diversi.

Il progetto si è sviluppato attraverso una rete di relazioni e contatti che hanno creato un habitat sociale, culturale di comunità che costituisce la vera differenza tra una messa in scena teatrale e la realizzazione di un evento che rielabora una drammaturgia condivisa e la restituisce alla cittadinanza tutta contribuendo così ad un «accadimento» partecipato dei percorsi di vita comuni.

Le compagnie che hanno partecipato al progetto hanno praticato un teatro che contiene il senso della comunità, il valore del rito, la matrice antropologica.

LA RICERCA E LE DOMANDE

Cinque anni di lavoro intenso hanno permesso ad alcune compagnie che hanno aderito al Progetto di mettere radici nel territorio e nella città, di sperimentare metodologie e linguaggi, di rappresentare poetiche condivise con gli abitanti.

Da questo percorso sono emerse questioni centrali per la prosecuzione del viaggio culturale e per la sua complessità estetica ed etica.

La dimensione estetica dell'esperienza rappresenta quella condizione particolare dell'essere, del relazionarsi e del conoscere che si può sperimentare a partire da «una messa in forma delle emozioni e dei sentimenti». Tale dimensione, pur declinandosi in modi diversi, pur coniugandosi in multiformi maniere con gli eventi, rimane essenzialmente un fatto vitale per l'esistenza, poiché la fonda, la colora e la colma di sensi, di significati personali. La dimensione estetica è «costitutiva» del pensare, dell'esperire quel *corpo a corpo* che è l'incontro della persona con il mondo, nelle sue realtà interpersonali, culturali ed artistiche. Ma è anche «costitutiva» nell'incontro della persona con se stessa, con le proprie fantasie e desideri, la propria sensorialità-sensualità, la propria capacità-sensibilità nell'ascoltarsi e nell'ascoltare.

Accanto alla scoperta e allo stupore del fare, del poter essere, del potersi esprimere si accompagnano le possibili frustrazioni, i dubbi dell'esperienza estetica, dove il bello non è solo conciliazione, esaltazione, armonia ma enigma, cambiamento, accettazione delle contraddizioni, dei conflitti, dell'ambiguità e dell'incertezza.

Quello di Teatro Comunità è stato dunque un viaggio complesso che ha visto gli operatori delle compagnie impegnati nei laboratori e sul territorio con gli abitanti a delineare un processo teatrale ed artistico in un atteggiamento di mutuo scambio, di attese e di silenzi, di proposte e di accettazioni, di tentativi e fallimenti, all'interno di un percorso volto al sentire, al conoscere, nel quale lo statuto del desiderio potesse avere un suo luogo.

Dentro questo percorso esplorativo, verso una *dimensione estetica dell'esperienza* la responsabilità etica ed artistica degli operatori è cresciuta con lo sviluppo del progetto. L'incontro con la molteplicità delle esperienze degli abitanti, degli operatori di diverse associazioni, di testimoni, di professionisti in ambiti differenziati, di artisti portatori di linguaggi specifici, (danza, musica, canto, narrazione, cultura popolare) ha significato ricchezza ma anche consapevole complessità nell'individuare quella particolare «messa in forma delle emozioni e dei sentimenti» che diventa «drammaturgia della scena».

Dalla consapevolezza della complessità nasce il desiderio di avviare un'altra fase del *viaggio*, quella del confronto con esperienze nazionali e internazionali.

L'INCONTRO CON IL THÉÂTRE DU SOLEIL

L'incontro e la collaborazione con il Théâtre du Soleil hanno rappresentato un confronto da cui ripartire sia con la conferma che la direzione

intrapresa ha aperto prospettive, sia con il desiderio di nuovi *incontri e avventure*.

La scelta di realizzare una produzione con la direzione artistica di una compagnia storica e di rilevanza internazionale come il *Théâtre du Soleil* di Parigi esprime esattamente la volontà di «aprire lo sguardo» verso altre visioni estetiche ed etiche, per esplorare altre e «alte» possibilità di lavoro artistico e sociale. È significativo che l'esigenza di fare riferimento a questa storica compagnia francese sia nata da un'esperienza come quella di Teatro Comunità a Torino. Esperienza che contiene una matrice fortemente etica ed antropologica del teatro.

Ci sembra, così, importante evidenziare i motivi che hanno determinato la scelta di un confronto con il *Théâtre du Soleil*:

- la consapevolezza che il percorso artistico della compagnia francese è la storia di un'esperienza etica e culturale necessaria;
- il riconoscimento condiviso tra le diverse compagnie della qualità artistica del *Théâtre du Soleil*;
- la competenza artistica della compagnia francese nel realizzare drammaturgie originali attraverso la messa in scena collettiva.

In particolare le ultime fatiche artistiche della compagnia francese ci sembrano importanti come ispirazione e possibile sviluppo del lavoro delle nostre realtà artistiche e come sguardo poetico sulla trasformazione della nostra storia.

La compagnia del *Théâtre del Soleil* si è sempre impegnata in un'opera di comprensione della storia, intesa come un passato da capire nei suoi meccanismi più profondi e come un presente di cui si devono individuare, con una saggezza forse profetica, i nodi, gli avvenimenti simbolo del cammino che l'umanità ha intrapreso. Il *Théâtre du soleil* lancia il suo grido di allarme contro la piaga del ventesimo secolo: l'esodo, le emigrazioni di popoli o di singoli individui che decidono di offrirsi la possibilità di «vivere felici» abbandonando gli scenari di guerra o di povertà. Negli spettacoli il presente si fa storia nelle voci di quanti hanno raccontato ad Ariane Mnouchkine e ai suoi attori la loro personale odissea. Siamo abituati a vedere fatti e persone in televisione, al telegiornale della sera, quando la voce della cronaca si mischia e si perde con quelle della cena. Siamo abituati a vederli così, come un'unica massa che si muove al ritmo di un unico respiro. Ma questa massa in realtà non esiste. Tante vite si intrecciano a formare la trama di una tela che parla di freddo, di perdite, di solitudine, ma anche di macerie di vita ordinaria normale: l'università, lo sport, l'amore, gli amici, il proprio mestiere, la musica.

La dialettica fra mondo e teatro, fra individuale e collettivo, che sono alla base del contenuto degli spettacoli e del loro rapporto con gli spettatori, si rispecchiano nel procedimento della creazione.

Come è possibile essere fedeli ad una miriade di dialetti quando li si nega

in una scelta di un'unica lingua, per di più estranea alle storie protagoniste dello spettacolo? Si mantengono allora le lingue originarie dei personaggi che si avvicinano sulla scena (in un *grammelot* che ne imiti i suoni), per il resto la comunicazione è affidata al linguaggio corporeo.

Luoghi, situazioni, personaggi differenti per dare l'idea di un fenomeno globale ma composito come un mosaico dove ogni tessera rappresenti una finestra un mondo differente.

I protagonisti delle storie raccolte sono individui le cui vite sono state appiattite sotto la stessa bandiera dell'immigrazione, accumulati dal coraggioso desiderio di avere più che la sopravvivenza. Le loro storie sono state raccolte per oltre sei mesi da Ariane con alcuni attori del *troupe* su un minidisk, strumento prezioso perché in grado di registrare la voce di chi parla, timbro sospiri e voci di fondo. Alla gente che incontrano gli attori spiegano di non essere giornalisti, di non poter far nulla di concreto per aiutarli, ma come sia ugualmente importante rispondere loro, affinché il ricordo di una vita non venga perduto.

A poco a poco gli immigrati si aprono, affidano alla memoria di un piccolo marchingegno digitale frammenti di momenti felici, brandelli del loro passato, la disperazione del presente.

Il primo incontro tra le compagnie torinesi e il Théâtre du Soleil è avvenuto il 15-16 giugno 2007. In questa occasione è stato possibile visionare la metodologia di lavoro della compagnia francese testimoniata dall'opera video *Un Soleil à Kaboul... ou plutôt deux*. Il film ricostruisce il viaggio fatto, da Parigi a Kabul, dal Théâtre du Soleil seguendo il processo creativo orchestrato da Ariane Mnouchkine e condiviso tra attori afgani, giovani studenti universitari e attori della compagnia. Realizzato dai veterani attori del Théâtre du Soleil (Duccio Bellugi-Vannuccini, Sergio Canto Sabido, Philippe Chevallier), il documentario esplora l'intimità di questo popolo afgano. Dal taglio documentaristico, ma non solo, il film rappresenta un elemento di analisi importante per la comprensione delle metodologie di lavoro del Théâtre du Soleil.

Le esperienze di vita raccolte dalle interviste di Ariane Mnouchkine agli afgani per le strade e nei mercati di Kabul diventano la drammaturgia dello stage, il testo degli attori, anch'essi afgani, che portano in scena se stessi e la propria comunità.

IL PROSSIMO FUTURO

Da queste considerazioni nasce il nostro desiderio artistico e culturale di collaborazione con il Théâtre du Soleil.

Abbiamo ritrovato nella compagnia francese una visione teatrale coerente con la nostra esperienza di Teatro Comunità. Una metodologia di lavoro simile: desiderio di comprendere la storia, contatto diretto con i testi-

moni e le voci di quella storia (interviste, video, materiali iconografici). La consapevolezza di poter sviluppare artisticamente quella direzione teatrale. Inoltre, elemento non secondario, il percorso di lavoro sarà concentrato proprio sulla nostra storia dell'immigrazione: dalla memoria industriale di Torino (motivo della prima grande ondata migratoria dal Sud degli anni '60) alla nuova immigrazione straniera (motivo di ridefinizione del concetto di cittadinanza).

Il progetto si articolerà in:

- consultazione di testi, documenti, materiali iconografici storici;
- interviste autobiografiche a testimoni e immigrati di prima e seconda generazione (le interviste potranno essere realizzate in situazioni diverse: centri di accoglienza, mercati, associazioni di mediazione culturale, centri d'incontro);

- laboratorio teatrale realizzato con attori giovani e testimoni;

- scrittura scenica realizzata attraverso le voci dirette dei testimoni privilegiati e le voci degli attori, proiezioni di filmati storici e di eventuali materiali video realizzati *ad hoc*, la scelta di musiche d'epoca e non, l'allestimento di materiali iconografici relativi alla memoria evocata.

L'intreccio tra lingue e dialetti diversi, tra ricordi, origini, quello che ti sei portato dalla tua terra, i tuoi penati, il sole, i paesaggi che hai portato con te. Le storie possono essere raccontate, cantate, ballate, viste attraverso fotografie, evocate attraverso una musica, il profumo di un cibo, una poesia. Gli amori, la famiglia, i desideri di felicità.

Dal passato al futuro, dal luogo d'origine al luogo dell'abitare, dal luogo della casa al luogo del lavoro, dal luogo del sogno al luogo della realtà.

Il viaggio è importante, perché contiene sempre due valenze: lo spostamento del corpo e quello del pensiero, dell'immaginario.

L'alba, la nebbia, la pioggia, la neve, il giornale, il paesaggio che scorre, il sonno che incombe, il lavoro faticoso verso cui sei diretto, ti segnalano che sei qui, ora, che devi rispondere ad un impegno, ma il percorso, lo spazio di tempo tra qui e là ti permettono di immaginare un altro possibile luogo verso cui andare un altro tempo da vivere.

Dal microcosmo alla coralità, il coro è contemporaneamente luogo e tempo: luogo perché più persone si dispongono, o meglio, sono nello spazio; tempo perché più persone devono seguire un ritmo, capire il ritmo dell'altro.

Oggi forse ci si può ascoltare in coro, forse cominciamo a comprendere il ritmo dell'altro, a prendere dal suo ritmo qualche nota che ci corrisponde.

Il viaggio qui termina e nello stesso tempo da qui riparte con le valigie, nuovi penati, nuove abitudini, nuovi amori, nuovi conflitti sociali e desideri, nuovi sogni e la vecchia fatica di lavorare per la dignità di essere «persona».

Processi e prodotti del lavoro teatrale

Cronistoria di un progetto

ANTONELLA DETTA - STEFANIA SPINAZZOLA

Vuole saperlo? Non me ne frega niente di sapere se il teatro è vivo o morto. È una battaglia persa. Il teatro è la cosa più importante che c'è, racconta il destino dell'uomo.
(Arnoldo Foà)

La Città di Torino dal 1998 è impegnata a promuovere interventi di rigenerazione urbana in contesti cittadini dove coesistono degrado abitativo e difficoltà di tipo sociale⁽¹⁾; tra i vari interventi promossi, durante gli anni 2001-2005 è nato e si è sviluppato il Progetto Teatro Comunità, all'interno delle attività di promozione socio culturale del Settore Periferie. Lo hanno promosso e sostenuto gli Assessori Marco Calgaro e poi Roberto Tricarico, che hanno proseguito la grande intuizione di Eleonora Artesio che nel 1998 fece nascere il Progetto Speciale Periferie occupandosi per prima di queste aree degradate. Le politiche di rigenerazione della Città si sono sviluppate attraverso un approccio integrato innovativo su tutti i livelli: culturale, educativo, occupazionale, scolastico, di intervento pubblico e privato. Questo metodo di intervento risultava essere innovativo a livello locale e rispetto a tutto il territorio nazionale, anche nella sua stretta collaborazione con l'Agenzia Territoriale per la Casa della Provincia di Torino, attivata già all'inizio del Progetto stesso e che ha costituito un'occasione irripetibile per ricostruire l'identità sociale dei quartieri di edilizia residenziale pubblica, rimettendo all'onore del mondo interi quartieri da anni abbandonati a loro stessi⁽²⁾.

I PRU (Programmi di recupero urbano) affiancati da piani di accompagnamento sociale, i Contratti di Quartiere ed il Programma Europeo Urban II costituiscono la complessa rete di interventi di riqualificazione urbana e

⁽¹⁾ vedi <http://www.comune.torino.it/periferie/>

⁽²⁾ Ardito G., *Periferie il cuore della Città. 100 buone pratiche*, Città di Torino, Torino 2003, p. 7.

sociale tessuta dal Settore Periferie e dall'attuale Settore Rigenerazione Urbana e Sviluppo.

In questi differenti ambiti è stata assicurata negli anni una grande attenzione alle storie, alle narrazioni e alle memorie degli abitanti che vivono quotidianamente in questi luoghi.

Per promuovere il cambiamento in questi contesti non solo da un punto di vista fisico e ambientale, è stato infatti essenziale intervenire non soltanto nelle opere di riqualificazione urbana ma prestare attenzione e ascolto alle persone e alle loro storie, che sono parte costitutiva della identità delle persone stesse, dei luoghi e delle comunità locali, che talora possono essere connotate in modo negativo.

In particolare all'interno dei Contratti di Quartiere attivati in quattro aree della Città e nelle zone di sviluppo locale partecipato, sono state realizzate numerose indagini e interviste con i singoli abitanti, contribuendo a tutelare la memoria storica delle comunità locali nei luoghi oggetto di grandi trasformazioni urbane.

Negli anni, con riferimento alle diverse aree di intervento, numerosi sono stati i prodotti elaborati a partire dai materiali raccolti dagli abitanti (documenti, pubblicazioni, filmati, spettacoli) ed inoltre – come si è già detto – dal 2001 è stato attivato il Progetto di *Teatro Comunità* promosso in collaborazione con le Circoscrizioni del territorio cittadino, che ha visto gli stessi cittadini protagonisti sul palcoscenico. Sono stati realizzati a cura di alcune compagnie teatrali torinesi percorsi artistico-teatrali in cui a partire dalle storie degli abitanti si sono costruiti percorsi drammaturgici che hanno portato ad eventi performativi pubblici. Nell'ultimo anno è stata inoltre sperimentata con successo una forma di *teatro domestico* all'interno di alcuni complessi di edilizia residenziale pubblica, in specifico nell'area di via Arquata, di cui esiste una documentazione video ⁽³⁾.

Dal 2001 al 2005 il Progetto Teatro Comunità si è esteso a tutto il territorio cittadino, e al suo interno ha visto nascere con il sostegno della Regione Piemonte il Progetto *Teatri dell'Abitare: scene dalla città che cambia* (promosso in collaborazione fra la Città e l'Università di Torino, Facoltà di Scienze della Formazione). *Teatri dell'Abitare*, arrivato al terzo anno di progettazione, ha integrato le attività territoriali con percorsi formativi di livello nazionale e internazionale, realizzando attività di formazione intervento avvalendosi di attori, drammaturghi e registi di fama nazionale e internazionale quali: Alessandra Rossi Ghiglione, Luciano Nattino, Bobo Nigrone, Cesar Brie, Marco Baliani, la compagnia parigina Théâtre du Soleil.

⁽³⁾ *Io abito qui* di Davide Tosco. Di questa e delle altre esperienze descritte esiste un archivio video consultabile presso il Settore Rigenerazione Urbana e Sviluppo della Città di Torino.

I TERRITORI E GLI INTERVENTI

L'area cittadina interessata da opere di rigenerazione urbana è vasta e molteplici sono le tipologie di intervento attivate dal Settore; riportiamo qui un breve estratto dei programmi attivati nelle diverse zone:

- *Programma complesso di riqualificazione Urban II: Mirafiori Nord*
Nella zona Mirafiori Nord nel 2002 nasce il progetto Urban II, il più rilevante intervento di riqualificazione urbana realizzato in città, finanziato dall'Unione Europea.

Le attività avviate in questi anni sono molteplici: rilancio delle attività economiche, offerta di attività, servizi e progetti volti al recupero della memoria del quartiere, creazioni di spazi e luoghi di incontro, azioni di accompagnamento ai lavori sugli spazi fisici (manutenzione straordinaria sulle case di edilizia pubblica e recupero e riqualificazione delle piazze Livio Bianco e Giovanni XXIII). È stata inoltre realizzata la ristrutturazione di Cascina Roccafranca, inaugurata quest'anno e restituita al territorio come *Casa del Quotidiano*.

- *Programma complesso di riqualificazione Progetto Pilota Urbano: area Porta Palazzo*

Nel 1997 la Città di Torino presenta il Progetto pilota urbano «The Gate – living not leaving», che verrà co-finanziato dall'Unione Europea e che porterà alla nascita del Comitato Progetto Porta Palazzo, attualmente attivo.

- *Piano di Recupero Urbano e accompagnamento sociale*

In via Artom, zona Mirafiori Sud, è stato avviato il Piano di Recupero Urbano che ha attuato la riqualificazione delle case di residenza pubblica, due delle quali sono state abbattute, e del parco Colonnetti. Parallelamente il Piano di accompagnamento sociale ha messo in moto meccanismi quali gli sportelli di relazione con i cittadini e gruppi di lavoro formati da rappresentanti della realtà della zona (tavoli di concertazione) volti a mantenere un costante ruolo di mediazione e ascolto delle aspettative dei cittadini.

Nell'area di corso Grosseto è stato attivato nell'anno 2000 un piano di Accompagnamento Sociale che attraverso l'apertura di sportelli di consultazione ha attivato un'azione di mediazione che facilita il rapporto tra i cittadini e le imprese di costruzione che hanno seguito i lavori di ristrutturazione delle case popolari. È stato avviato inoltre il recupero di strutture sportive e centri di incontro.

Il Piano di Recupero Urbano di via Ivrea ha previsto la manutenzione straordinaria delle case popolari, la realizzazione del parco Stura, di

impianti sportivi, aree gioco, e la riorganizzazione del traffico. Nell'ambito del piano di Accompagnamento Sociale sono stati realizzati tavoli di lavoro, un punto di informazione sugli interventi in corso e lo sportello informativo *Infonord*.

- *Sviluppo locale partecipato*

Nell'area della Falchera la riqualificazione degli spazi pubblici ha visto la partecipazione attiva degli abitanti i quali, coinvolti in fase di progettazione, hanno contribuito alla definizione delle caratteristiche richieste ai progetti. Tale approccio ha portato al successivo e continuo coinvolgimento dei cittadini allo sviluppo locale, alla formazione del Tavolo Sociale, composto da una ventina di comitati e agenzie sociali del territorio, e alla nascita del Comitato per lo Sviluppo della Falchera.

A San Salvario lo sviluppo sociale, culturale ed economico del quartiere è sostenuto dalle attività svolte dall'Agenzia per lo Sviluppo di San Salvario, nata nel 1999 con lo scopo di facilitare lo sviluppo e l'autopromozione, incoraggiare la partecipazione, rafforzare il senso d'appartenenza al territorio.

Un aspetto fondamentale dell'intervento in zona Luserna di Rorà è rappresentato dal coinvolgimento dei residenti, tramite consultazione popolare, nei processi di individuazione degli interventi edilizi effettuati: ristrutturazione del mercato di corso Racconigi, progettazione dell'area semipeditonale, recupero dei bagni pubblici.

La riqualificazione della zona Basso San Donato è stata incentrata sul recupero della ex cartiera. Le funzioni da destinare ai nuovi insediamenti nella zona sono state decise prendendo in considerazione le sollecitazioni e le idee emerse durante un percorso di partecipazione svolto con gli abitanti, grazie anche alla nascita nel 2001 della realtà associativa GPL.

- *Contratto di Quartiere di via Arquata*

Il programma complesso di riqualificazione di via Arquata ha incluso differenti tipologie di intervento: *sociale*, dal 2001, con la costituzione dell'Agenzia di Sviluppo di via Arquata; *urbanistico* con la realizzazione di un'area pedonale; *ricreativo, culturale, di negoziazione* con gli abitanti per la progettazione degli interventi; *di accompagnamento* ai lavori edilizi di riqualificazione attuato nel 2002 con la ristrutturazione di tetti, case e facciate.

- *Contratti di Quartiere II: via Parenzo, via Ghedini, via Dina*

La Legge 8 febbraio 2001, n. 21, *Misure per ridurre il disagio abitativo ed interventi per aumentare l'offerta d'alloggi in locazione*, ha promosso un programma innovativo, in ambito urbano, denominato *Contratti di*

Quartiere II, da realizzarsi in zone caratterizzate da diffuso degrado socio-ambientale ed edilizio.

Il programma è finalizzato prioritariamente ad incrementare, con la partecipazione d'investimenti privati, la dotazione d'infrastrutture dei quartieri degradati di comuni a più forte disagio abitativo ed occupazionale e, al contempo, a favorire misure ed interventi per incrementare l'occupazione, per favorire l'integrazione sociale e l'adeguamento dell'offerta abitativa ⁽⁴⁾.

Con deliberazione della Giunta Comunale del 10 giugno 2003, si è approvata la partecipazione della Città di Torino al concorso regionale per il finanziamento del Programma di recupero urbano *Contratti di Quartiere II*, con l'individuazione degli ambiti di via Dina, via Ghedini e via Parenzo.

PERCHÉ IL TEATRO

Stiamo vivendo in anni di privatizzazione della sfera pubblica e quello che resta della dimensione pubblica è frequentemente rappresentato da una coppia o un semicerchio di persone urlanti le proprie ragioni in un *talk show* televisivo. Le realtà di ingiustizia non vengono cambiate da questa modalità mediatica di confronto «democratico» delle opinioni e il mondo moderno non viene certo alterato da tanto dispiego di energie. Qual è allora lo spazio, il luogo reale o virtuale in cui un normale cittadino può far esercizio del proprio principio di responsabilità? Il *blog* di Beppe Grillo può essere una strada ma... si dice comunemente che le «comunità» (a cui le identità fanno riferimento come entità che le definiscono) sono di due tipi.

Ci sono comunità di vita e destino, i cui membri vivono insieme in attaccamento indissolubile, e comunità saldate insieme unicamente da idee o vari principi. La questione dell'identità sorge solo quando si viene a contatto con «comunità» della seconda categoria, e solo perché sono molteplici le idee che creano e tengono insieme le «comunità saldate insieme da idee» con cui si viene a contatto nel nostro polimorfo mondo culturale ⁽⁵⁾.

Pensando ai processi complessi attivati attraverso la metodologia di Teatro Comunità, emerge inequivocabilmente la vocazione di tale progetto ad occuparsi fin dal suo nascere dell'identità dei luoghi – in un primo momento – e della ri-costruzione dell'identità delle persone, dei gruppi e delle micro-comunità in un secondo tempo. Le indagini, le interviste, i

⁽⁴⁾ Delibera della Giunta Comunale del 6 aprile 2004, n. mecc. 02580/07.

⁽⁵⁾ Bauman Z., *Intervista sull'identità*, Laterza, Roma-Bari 2005.

laboratori coinvolgono il cittadino, in quanto persona, in un percorso di ripensamento e ricostruzione degli indizi che caratterizzano il suo abitare nella specificità del territorio che lui conosce, o crede di conoscere. Gli indizi raccolti conducono gli abitanti a far emergere appunto le idee, i principi, le regole scritte e quelle non dette che creano appartenenza ad una comunità di una particolare area urbana.

È sconvolgente come gli abitanti coinvolti in processi di ricerca sul territorio – insieme casuale di individui silenziosi all’inizio dei laboratori – se guidati all’utilizzo di strumenti espressivi artistici quali il teatro, le arti performative, ecc. si trasformino in una comunità che parla e comunica al territorio, restituendo memorie perdute, riflessioni sul presente, tentativi di risposte sulle trasformazioni urbane e sociali in atto.

In questi anni le attività all’interno delle diverse circoscrizioni si sono a volte caratterizzate attraverso un lavoro con soggetti uniti da idee o principi o dalla provenienza. Ma quando sei un nuovo venuto puoi mai smettere di esserlo?⁽⁶⁾ Immigrati dal sud degli anni d’oro della FIAT o migranti dei giorni nostri...; il dialetto meridionale che era un tempo la *lingua* del mercato di Porta Palazzo oggi è sostituito da infiniti idiomi delle culture più diverse. Storie di sofferenze e di fortuna che si ripetono uguali. E così i laboratori di Teatro Comunità sono stati seguiti con assiduità sia da cassa integrati Fiat che da giovani migranti, da casalinghe pensionate e da mamme che hanno recitato con i loro bambini in un processo che ha portato ciascuno a confrontare le proprie idee e la propria realtà con il territorio e con le altre micro comunità presenti.

L’amministrazione comunale aveva già avuto la lungimiranza di sostenere in passato l’animazione teatrale che in sinergia con le realtà associative e gli enti preposti alla formazione contribuì enormemente dagli anni Settanta in poi – con la sua forza catalizzatrice – allo sviluppo educativo e culturale di molti giovani e ragazzi. Attraverso il progetto Teatro Comunità non solo i giovani ma persone di diverse fasce d’età hanno potuto sperimentare un linguaggio espressivo nuovo, avvalendosi di una struttura che non relegava ciascun percorso ed evento pubblico al territorio circoscritto, ma che mirava piuttosto a delineare un percorso cittadino diversificato negli spettacoli finali e nelle modalità, ma con un unico obiettivo: «la comunità».

L'ETÀ DELL'ORO DI TEATRO COMUNITÀ

Nell’anno 2000 trasversalmente alle azioni di riqualificazione urbana e di promozione sociale sopra descritte, è stata pensata un’iniziativa

⁽⁶⁾ Ibidem.

unica nel suo genere: *Periferie in scena*⁷⁾. Sono stati creati attraverso questa iniziativa tre eventi teatrali a cura del Centro Hiroshima Mon Amour, Laboratorio Teatro Settimo, Assemblea Teatro con la collaborazione delle compagnie teatrali locali Stalker Teatro, Teatro Reginald, Vides Main ed il coinvolgimento delle Circoscrizioni 2: area Mirafiori; Circoscrizione 5: area Vallette e Circoscrizione 6: area Falchera.

A partire da questi territori, dal 2001 in poi si è avviata una collaborazione con le Circoscrizioni che avevano aderito all'iniziativa, collaborazione che si è poi estesa anche alla Circoscrizione 10 per un totale di 4 Circoscrizioni e 5 territori-azioni. Nello stesso anno si è tenuto il Seminario Internazionale di Teatro Comunità⁸⁾ del 12-18 novembre 2001, al quale hanno partecipato anche i Settori Politiche Giovanili e Cultura della Città di Torino, che hanno iniziato a sostenere insieme al Settore Rigenerazione Urbana il Progetto, con finanziamenti stanziati con delibere intersettoriali. L'ingresso nel Progetto del Settore Gioventù ha apportato notevole arricchimento per quanto riguarda l'ampliamento della rete di associazioni ed il coinvolgimento di giovani sul territorio; il Settore Cultura ha garantito la cura degli aspetti prettamente artistici e teatrali.

Dal 2001 ai primi mesi del 2006 – su indicazione dell'Assessore Roberto Tricarico – lo sviluppo del progetto Teatro Comunità (d'ora in poi Tc) è volto ad attivare almeno una azione in ogni Circoscrizione; il lavoro di coordinamento del Settore, le relazioni intessute dalle compagnie teatrali sui territori e lo scambio con le Circoscrizioni hanno effettivamente creato azioni di Tc su tutto il territorio cittadino, per un totale di 14 percorsi teatrali nelle 10 Circoscrizioni.

La strutturazione del progetto

Gli anni 2004-2005 sono gli anni di maggior espansione, produttività e rigore scientifico del Progetto Teatro Comunità, supportato dal coordinamento del Servizio di Promozione Socio Culturale del Settore Periferie (ora Rigenerazione Urbana).

Ecco come si strutturava il progetto:

- la compagnia teatrale individuata nelle diverse circoscrizioni riceve un contributo da uno dei tre Settori coinvolti (Periferie, Eventi Culturali, Politiche Giovanili) per svolgere le azioni di Teatro Comunità con gli abitanti;

⁷⁾ Cfr. Maltese F., *Teatri dell'abitare. Teatro Comunità nelle periferie di Torino*, in «Animazione Sociale», Il s., XXXV, 2005, 11, pp. 31-39.

⁸⁾ Cfr. *Teatro Comunità. Atti del Seminario internazionale. Community Theatre. Conference proceedings*, Torino, 12-18 novembre 2001, a cura di/ed. by A. Pontremoli, Città di Torino/Stalker Teatro, Torino 2002.

- la Circoscrizione a sua volta, come concordato tra l'Assessore e il Consiglio dei Presidenti di Circoscrizione, definisce a sua volta un contributo alla compagnia;

- il finanziamento risulta differenziato e rimane in crescita dal primo anno in poi;

- ogni Circoscrizione individua formalmente un referente circoscrizionale con mandato ufficiale da parte dei Presidenti di Circoscrizione, per il lavoro a diretto contatto con la compagnia teatrale del territorio e con gli abitanti;

- vengono organizzati seminari periodici con la presenza dei referenti circoscrizionali, dei funzionari dei tre settori della Città coinvolti e delle compagnie teatrali;

- si tengono annualmente riunioni con l'Assessore e tutto il consiglio dei Presidenti di Circoscrizione per discutere i programmi delle azioni territoriali prima della stesura delle delibere annuali;

- i tre Settori: Politiche Giovanili, Eventi Culturali e Periferie lavorano trasversalmente per la stesura di delibere congiunte e per coordinare gli interventi;

- viene istituito un comitato tecnico scientifico composto da docenti universitari e da funzionari dei tre Settori con compiti di monitoraggio delle azioni, di valutazione dei progetti realizzati e di consulenza drammaturgica a supporto delle compagnie. Tale comitato redige anche un decalogo nello sforzo di individuare gli elementi essenziali che caratterizzano il lavoro di Teatro Comunità ⁽⁹⁾.

- monitoraggio individuale delle compagnie di Teatro Comunità e stesura report annuale di valutazione;

- possibilità da parte di altre compagnie teatrali di richiedere il monitoraggio per entrare nella rete di Tc e ricevere l'anno successivo il finanziamento.

Da questa struttura che costituiva l'ossatura del Progetto, si evince la complessità che lo ha da sempre caratterizzato: come pochi altri progetti si è avvalso di strumenti e consulenze scientifiche, garantendo un'alta qualità degli interventi e la puntuale redazione di un report annuale di valutazione delle attività svolte sui territori.

Le compagnie teatrali coinvolte nei diversi anni sono state: ACMOS, ACTI Teatri Indipendenti, Almateatro, Agenzia n-2, Art.TE.Mu.Da, Art.ò, Assemblea Teatro, Asociacion Universitaria Interamericana, Choros & Polis, Nartea, Scarlattine Teatro, Senza Confini Di Pelle, Stalker Teatro, Teatro Reginald, Tecnologia Filosofica & Livingston Teatro, Teatro Settimo, Viartisti Teatro, Vides Main.

⁽⁹⁾ Cfr. Limone G., *Teatro comunità*, in Pontremoli A., *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, UTET, Torino 2005¹, 2007², pp. 122-138.

L'evento che ha coronato l'età dell'oro di Teatro Comunità è stato *La Città in scena*, un anno di Teatro Comunità ⁽¹⁰⁾ che ha visto a Dicembre 2005 al Piccolo Regio di Torino circa 300 abitanti in scena, accompagnati dalle compagnie teatrali, alla presenza di Regione Piemonte, Città di Torino, AtC Provincia di Torino, Università degli Studi di Torino.

Le metodologie utilizzate

Le metodologie di lavoro attivate attraverso i processi di Teatro Comunità sui territori, seppur supportate sempre da équipe multidisciplinari e rientrando nei canoni racchiusi nel «Decalogo» di Teatro Comunità redatto dal comitato tecnico-scientifico, sono molteplici e variegate. I progetti presentati in questi anni dalle compagnie teatrali e da ciò che abbiamo potuto monitorare direttamente ci portano a considerare che i percorsi realizzati con gli abitanti si sono basati nella maggior parte dei casi sulla seguente metodologia: prima fase di studio e ricerca sul territorio, interviste agli abitanti per l'attivazione di processi legati alla realtà dei territori; formazione di un gruppo di abitanti in genere di età e provenienza diverse; incontri settimanali di formazione teatrale, lavoro sul materiale drammaturgico e scrittura scenica collettiva.

Tali percorsi si concludono con un evento finale aperto all'intero territorio, con gli abitanti in scena, a volte supportati dalla presenza di attori e musicisti.

In alcuni casi le attività laboratoriali sono per natura demografica e territoriale rivolte a una categoria specifica di abitanti: emerge una particolare attenzione al genere femminile e alle problematiche portate dalla condizione di donna e madre, alla realtà vissuta sul territorio urbano dalle donne migranti.

In altri casi il linguaggio teatrale si fa mediazione e via di interazione fra le diverse culture presenti sul territorio, rivolgendosi soprattutto a ragazzi e adolescenti in ambito scolastico e associativo, con un percorso di animazione teatrale, formazione di un gruppo e lavoro sull'identità del singolo e del gruppo. In questo caso gli spettacoli finali sono sempre stati *la festa*, con un'ampia presenza delle famiglie dei partecipanti e delle associazioni del territorio.

Altra metodologia, sempre a partire da una prima fase di studio e ricerca sul territorio, è quella che va ad individuare una specifica tematica problematica per gli abitanti.

L'allestimento di un evento teatrale a cura questa volta degli attori – in presenza dei cittadini e degli abitanti, che prevede il coinvolgimento atti-

⁽¹⁰⁾ Cfr. il video *La Città in Scena. Un anno di Teatro Comunità*, Città di Torino-Documè, Torino 2005, consultabile presso il Settore Rigenerazione Urbana.

vo in scena in maniera improvvisa degli spettatori, a cui è data la possibilità di incidere sullo svolgimento dei fatti e sulla conclusione degli eventi – ha lo scopo di sollecitare nuove visioni e soluzioni del problema. Nella molteplicità delle metodologie di cui si parlava all’inizio, rileviamo anche una tipologia di lavoro di Teatro Comunità che pone maggiormente l’attenzione sulle problematiche individuali, sulle situazioni socialmente degradate e bisognose di ascolto. Emerge un lavoro laboratoriale più attento all’ascolto dell’individuo, per tutelarne le debolezze con la tensione a dar voce attraverso il linguaggio teatrale al malessere individuato.

Inoltre è stato anche sperimentato un ribaltamento di queste metodologie consolidate: dopo una prima fase di ricerca sul territorio e di interviste agli abitanti è l’attore che sale in scena e rappresenta la voce della comunità. Attraverso il linguaggio teatrale restituisce alla comunità con uno spettacolo pubblico ciò che ha raccolto sul territorio, arricchendolo di nuove sfaccettature, facendo vedere allo stesso protagonista la realtà, che l’attore ha raccolto, conosciuto e condiviso, da una prospettiva diversa.

Altro approccio è quello di alcune compagnie teatrali insediate in territori urbani fortemente trasformati: in questo caso i percorsi di Teatro Comunità sono legati alla percezioni che gli abitanti hanno del territorio stesso e l’attore, riconoscibile tra gli spettatori, li coinvolge in *performance* itineranti, collocate in spazi pubblici: piazze, mercati, strade, monumenti e che culminano generalmente in una festa pubblica.

LA PAROLA AD ALCUNE COMPAGNIE TEATRALI

È opportuno, a questo punto, dare viva voce ad alcune realtà teatrali che da anni operano sui territori all’interno del Progetto Teatro Comunità, presentandovi in primo luogo l’esperienza di ACTI che lavora nella zona multiculturale di Porta Palazzo (Circoscrizione 7) e che ha attivato un gemellaggio con la *banlieue* parigina Le Courneuve; quindi un’intervista a Senzaconfinidipelle, che collabora con le Circoscrizioni 5 e 6.

ACTI Teatri Indipendenti

Dal 2003 ACTI Teatri Indipendenti sotto la direzione di Marco Alotto e con il sostegno della Circoscrizione 7 e in collaborazione con The Gate e l’Associazione «Il campanile», porta avanti nel territorio di Porta Palazzo un percorso di Teatro e Comunità.

Il teatro raccontato, danzato, cantato sulle note di musiche e ritmi provenienti da ogni parte del mondo; occasione d’incontro, di riconoscimento nello sguardo di un altro che parla di te; luogo della memoria, custodia di affetti e radici lontane; il teatro e la verità di storie sospese sui fili di

quella poesia, fatta di ricordi e amarezza, speranze e rimpianti, che corre attraverso le strade di Porta Palazzo, del suo mercato, mescolandosi ai suoi odori, sapori, colori, suoni e mille lingue e dialetti diversi. Questa l'anima del lavoro laboratoriale condotto dal regista teatrale Marco Alotto, che in questi anni ha portato alla messa in scena degli spettacoli del Porta Palazzo Ensemble: *Voli imprevedibili* e *Sentieri metropolitani*.

In questi anni abbiamo coinvolto giovani di ogni nazionalità, che hanno costituito un nucleo piuttosto compatto di lavoro sociale e artistico, nucleo che non si è mai chiuso in se stesso ma ha continuamente cercato un'apertura attraverso i contatti con le associazioni presenti sul territorio.

Fondamentale nel nostro lavoro è l'atmosfera che si viene a creare all'interno del laboratorio, che diventa un momento di catalizzazione delle energie espressive e artistico-creative dei partecipanti, per questo ci serviamo della collaborazione di musicisti sensibili ai ritmi e alle melodie dei diversi Paesi. Attraverso l'ausilio delle note ci si propone di facilitare l'equilibrio e l'armonia del corpo per potenziarne la capacità comunicativa. La forza della musica può attivare inoltre una diversa modalità di raccontare e raccontarsi.

Abbiamo inoltre costituito dal 2005 una sorta di gemellaggio con la *banlieue* parigina della Courneuve. Quest'area periferica presenta una struttura sociale e ambientale simile a quella di Porta Palazzo: alta percentuale di stranieri, degrado sociale e urbano, grandi opere di riqualificazione architettonica e socio-economica in atto, condizione di quartiere «periferico-centrale» per la particolare posizione di prossimità al centro della città.

Siamo entrati in contatto con un gruppo di giovani artisti, molto attivi dal punto di vista culturale e sensibili alle tematiche sociali, che abbiamo incontrato nel loro quartiere parigino dove, a poche fermate di metropolitana dalla Tour Eiffel, teatro, *world music*, cultura *hip-hop* e *writers* animano le strade che si snodano tra i suoi 4000 enormi edifici, da cui il quartiere prende il nome. Con loro abbiamo intrapreso un percorso affine con momenti d'incontro, di scambio reciproco, di lavoro e creazione comune.

La particolare identità territoriale di Porta Palazzo mette insieme problematiche tipiche delle zone periferiche a livello sociale (disagio, difficile integrazione, conflittualità, piccola criminalità) e materiale (difficoltà abitative ed economiche) e d'altra parte risorse evolutive dovute alla forte e multiforme presenza straniera, alla ricca vita associativa, all'anima commerciale del quartiere e alla grande opera di riqualificazione urbana e sociale che dal 1997 sta trasformando il territorio. A partire da questa analisi, credendo forte il bisogno di aggregazione e riconoscimento della realtà giovanile, il nostro intervento si pone le seguenti finalità:

- sostenere il cambiamento attraverso la costruzione di esperienze di comunità accoglienti e partecipative;
- promuovere la ricerca di un'identità comunitaria nella valorizzazione delle diversità culturali e generazionali;
- stimolare e valorizzare le competenze espressive, comunicative e artistiche degli abitanti;
- promuovere, attraverso un lavoro artistico di qualità, una nuova visione del quartiere come luogo di interesse sociale e culturale e della sua popolazione giovanile in particolare, attraverso la valorizzazione delle risorse inespresse;
- avviare, in un momento di gravi divisioni, il dialogo tra culture diverse;
- avviare occasioni di scambio e confronto reciproco, sia a livello artistico che di azione sociale, con una realtà straniera ma simile come quella di La Courneuve;
- lavorare alla costituzione di un gruppo stabile di giovani di varie nazionalità, interessandoli e motivandoli a proseguire nel tempo, con sempre maggiore autonomia, il lavoro su Porta Palazzo.

Senza Confini Di Pelle

Senza Confini Di Pelle nasce nel gennaio 2002 sviluppando una personale poetica teatrale: da una parte la ricerca estetica di nuovi linguaggi espressivi, dall'altra una radicale aderenza agli archetipi della tradizione teatrale. Ogni opera è pensata come elemento unico, originale e indipendente, dove la forma esprime contenuti legati all'esistere contemporaneo, analizzando i conflitti propri dell'uomo in relazione all'Altro e al mondo. Senza Confini Di Pelle indaga l'arte performativa attraverso tre linee applicative:

- produzione: eventi, spettacoli, *performance*, filmati;
- formazione: laboratori, seminari, approfondimenti;
- progetti speciali: relazione diretta con il territorio.

Senza Confini Di Pelle dal 2004, attraverso il progetto *Antropop interazione teatro/mercato*, collabora con il progetto Teatro Comunità della Città di Torino.

Antropop è la contrazione di *antropologia* e *popolare* e in questo senso il progetto vuole far emergere, attraverso il teatro, le dinamiche sociali e personali presenti all'interno della comunità dei mercati rionali, eletta come area popolare per eccellenza: il mercato, luogo di scambio e comunicazione, è il fulcro di ogni quartiere, testimone e depositario della sua cultura.

Da una prima osservazione sono nati i due principi base del progetto *Antropop*, gli elementi di unione tra il teatro e il mercato.

- Principio di contenuto: sintetizzando all'estremo, il teatro è uno scambio tra due individui così come lo è il mercato. Nel teatro l'attore e lo spettatore si scambiano emozioni, pensieri, cultura, beni immateriali. Nel mercato il venditore e il compratore si scambiano cibi, vestiti, oggetti, beni materiali.

- Principio di forma: il mercato è un luogo teatrale. Il teatro è uno spazio vuoto in cui vengono allestite le scenografie e dove i personaggi si animano per dare vita allo spettacolo, così come il mercato viene allestito in una piazza vuota dove ogni commerciante è un *carattere* ben definito e singolare.

Nel 2004 *Antropop* realizza una incursione performativa con 10 danzatori nel mercato adiacente a piazza Montale, nel quartiere Vallette di Torino, all'interno della manifestazione *Il Baratto* organizzata dalla compagnia danese Odin Teatret, con l'intento di integrare un'azione teatrale nel contesto di un mercato di periferia.

Nel 2005 *Antropop* realizza lo spettacolo teatrale *Sogno di un mercato di fine estate*, a cui partecipano in veste di autori/attori 10 mercatari (operatori commerciali su area pubblica) provenienti da tre mercati della circoscrizione 6 (piazza Crispi, piazza Foroni, via Porpora) e 15 studenti dell'Iris G. Grassi della circoscrizione 5.

Nel 2006 *Antropop* continua a lavorare nelle circoscrizioni 5 e 6 con due differenti azioni. Nella circoscrizione 5 realizza lo spettacolo *Momenti di Vittoria*, che vede in veste di autori/attori 10 mercatari del mercato di piazza della Vittoria e 8 studenti dell'Iris G. Peano. Nella circoscrizione 6 crea la *sit-com* *Banchi*, composta da tre episodi di circa 25 minuti l'uno: l'idea di un formato video nasce dalla necessità di portare realmente il teatro nel mercato e di rendere partecipe la totalità delle persone che lo vivono: sia mercatari che cittadini. Le riprese infatti vengono effettuate durante le ore di mercato. I mercatari di piazza Foroni sono gli attori della *sit* in cui la progettazione urbana, la relazione con l'istituzione, il conflitto generazionale, il cambiamento socio-culturale, sono i temi fondamentali attorno ai quali si sviluppa la sceneggiatura.

Nel 2007 *Antropop* prosegue la realizzazione di *Banchi*, coinvolgendo un maggior numero di mercatari e creando una relazione tra piazza Foroni, l'Ipercoop di via Livorno, l'Archivio Storico Città di Torino, la Fondazione Torino Musei e la Biblioteca civica del comune di San Mauro. Le metodologie di lavoro utilizzate in questi anni all'interno del progetto Teatro comunità sono diversificate.

Antropop è anzitutto uno strumento di analisi e intervento sul tessuto urbano. Coinvolge i mercatari e gli studenti delle scuole superiori ed è così articolato:

- Monitoraggio del territorio: osservazioni sul campo, video interviste, raccolta di testimonianze. Il monitoraggio ha la finalità di conoscere

le peculiarità, i personaggi, le storie, i bisogni e le risorse di cui è portatore il territorio su cui si interviene.

- Laboratorio teatrale: trasmissione dei fondamenti della pratica teatrale attraverso esercizi di pedagogia teatrale, improvvisazioni singole e di gruppo.

- Laboratorio drammaturgico: elaborazione dei materiali raccolti durante il monitoraggio.

- Evento teatrale conclusivo: restituzione del percorso a cui ha partecipato attivamente la comunità e di cui è protagonista con le proprie storie e i propri personaggi.

L'approccio con il territorio, trattandosi di intervento su aree mercatali, parte dall'incontro con il coordinatore della commissione commercio della circoscrizione di riferimento, il quale successivamente crea il contatto con i coordinatori del mercato (essi stessi mercatari). Di seguito si espone il progetto banco per banco a tutto il mercato. Questa fase, della durata di circa due mesi, è fondamentale per creare il primo rapporto umano con il territorio. Nella seconda fase vengono realizzate le video-interviste ai mercatari disponibili. I contenuti delle interviste sono: la professione di mercatario (pregi e difetti), la relazione con i colleghi e i clienti, il rapporto con la pubblica amministrazione, i cambiamenti avvertiti nel mercato e nel quartiere in relazione alle mutazioni socio-culturali della città (es. ricambio generazionale, immigrazione), desideri e proposte di migliorie strutturali e urbanistiche al mercato, cultura e desiderio nei confronti del teatro, disponibilità a partecipare attivamente al progetto di spettacolo o *sit-com*.

La partecipazione ai laboratori teatrali crea un nuovo e più profondo senso di comunità, generando relazioni affettive che vanno al di là dei semplici rapporti di conoscenza già presenti e praticati durante le ore di lavoro al mercato. Ancor più evidente è il legame che si instaura tra gli studenti e i mercatari, binomio apparentemente inconciliabile per le profonde differenze di relazione di ogni singolo gruppo con il quartiere (spesso tra gli studenti il mercato è visto come luogo caotico e maleodorante da evitare). Gli studenti rappresentano lo sguardo al futuro e l'analisi critica della contemporaneità, i mercatari rappresentano la tradizione culturale in costante dialogo con l'attualità.

Le risorse che mette in atto il progetto *Antropop* trovano la loro finalità quando gli studenti escono dalla sfera privata-familiare per esperire quella pubblica-mercatale, sviluppando quel senso civico che è la base della formazione di un cittadino e i mercatari superano la percezione di abbandono da parte dell'amministrazione pubblica, sentendosi protagonisti delle politiche culturali, sociali ed economiche della propria città.

Il teatro è necessario alla comunità in quanto archetipo dello sviluppo critico della società stessa. Nel teatro la società si specchia e vede le pro-

blematiche che sta generando, trovandosi di fronte *la domanda* che mette in atto il processo di analisi e verifica. Il teatro esisterà finché esisteranno almeno due uomini: uno lo specchio dell'altro, l'attore e lo spettatore.

Il teatro, per la sua natura, è economicamente in perdita: il prodotto, lo spettacolo, è evanescente come il vapore, non ne rimane traccia se non qualche impronta nell'anima come su un vetro appannato. Fondamentale quindi per la sua sopravvivenza è il contributo pubblico.

Per quanto concerne nello specifico i progetti teatrali che coinvolgono direttamente i cittadini come protagonisti, è opportuno pensare ad una legislazione adeguata che garantisca una continuità nel tempo e che vada al di là della volontà di qualche politico illuminato. La cosa peggiore che possa capitare è attivare dei progetti teatrali sul territorio che durano il tempo di un mandato per poi interrompersi perché la politica del nuovo venuto non li contempla. Soprattutto ai nostri giorni il teatro è vissuto come uno strumento dell'arte per pochi appassionati o operatori di settore, non ha sicuramente le caratteristiche popolari che può avere il cinema o la televisione, ma proprio per la sua natura di coinvolgimento diretto della persona, l'esperienza teatrale è fondamentale per lo sviluppo dell'individuo e la società non può svilupparsi se non si sviluppano prima i suoi componenti. Per questi motivi è ancora più importante oggi che l'esperienza teatrale trovi una dimensione popolare ovvero di incontro con il popolo, e i progetti teatrali che coinvolgono direttamente i cittadini sono una risorsa preziosa da questo punto di vista.

Si devono quindi creare delle leggi apposite che citino nello specifico i progetti teatrali sul territorio, articolando chiaramente le relazioni tra i diversi settori amministrativi, ottimizzando le risorse umane, economiche e strutturali, pensando concretamente a delle politiche intersettoriali di sviluppo sociale.



Territori senza confini

Interventi

- **Il teatro d'arte nel sociale**
Il progetto InterUrban 2006
Gabriele Boccaccini
- **La situazione come ricerca artistica**
Il progetto InterUrban 2006
Benno Plassmann
- **La ricerca metodologica nel teatro sociale**
Un percorso fra America Latina e Italia
Consuelo Canelon

Il teatro d'arte nel sociale

Il progetto InterUrban 2006

GABRIELE BOCCACCINI

Alcune fortunate circostanze hanno determinato la nascita, lo sviluppo e la conclusione di un progetto di sperimentazione teatrale che ha coinvolto, per cinque anni consecutivi, numerose persone, cittadini e operatori, di due città lontane di diversa nazionalità: Glasgow e Torino.

In questo breve intervento cercherò di descrivere schematicamente i fattori principali che ritengo abbiano favorito la realizzazione di InterUrban 2006, per poi riflettere solo su alcuni degli aspetti dell'esperienza che per la sua ampiezza necessiterebbe di maggiore spazio; così come si è ipotizzato con un'apposita pubblicazione dedicata alla presentazione della rilevante documentazione relativa al lungo periodo di attività.

Nell'anno 2000 la compagnia Stalker Teatro, dopo oltre un ventennio di esperienze artistiche sviluppate intervenendo con progetti teatrali nel territorio, in occasione della creazione di un nuovo centro culturale (la prima sede delle «Officine CAOS», ricavate sistemando l'edificio abbandonato della scuola Corelli in corso Taranto, periferia a nord della città di Torino), immagina la realizzazione di un progetto di scambio culturale internazionale, anche in relazione all'orientamento che la città inizia a darsi per la preparazione delle Olimpiadi invernali del 2006.

A grandi linee il progetto ipotizza il confronto e la condivisione di pratiche ed obiettivi fra due città: il Comune di Torino, interessato a sviluppare attività culturale in stretto rapporto con il territorio e un'altra città straniera con analoghi interessi, sulla base di una intesa artistica ed organizzativa che possa mettere a confronto le esperienze di compagnie teatrali promotrici di attività condivisa con gli abitanti.

Con il Seminario Internazionale svolto nel novembre 2001, promosso dal comune di Torino e organizzato con la collaborazione di Stalker Teatro ⁽¹⁾,

⁽¹⁾ Cfr. *Teatro Comunità. Atti del Seminario internazionale. Community Theatre. Conference proceedings*, Torino, 12-18 novembre 2001, a cura di/ed. by A. Pontremoli, Città di Torino/Stalker Teatro, Torino 2002.

avviene un confronto fra esperienze locali e straniere definite di teatro comunità. In questa occasione avvengono i primi contatti fra i responsabili dei settori competenti delle città di Glasgow e di Torino e si inizia a ipotizzare una collaborazione, anche in riferimento alla reciproca conoscenza e stima fra due compagnie operanti nelle due città.

La conoscenza personale e artistica fra le compagnie, precedente l'avvio del progetto, si rivelerà essere un punto forte della collaborazione che permetterà di svolgere un progetto articolato e complesso, sino alla sua conclusione nell'anno 2006.

Per la riuscita di un progetto di scambio internazionale, vorrei dunque sottolineare quanto sia importante avere, pur nella diversità, un ambito di riferimento culturale comune. Negli anni Novanta, a diverse attività di Stalker Teatro partecipa, come ricercatore e performer, Benno Plassmann che poi andrà a dirigere, con Pippa Hill, la compagnia scozzese The Working Party, partner artistico e organizzativo di InterUrban 2006. Delle esperienze precedenti affrontate insieme a Benno, possiamo ricordare alcuni «spettacoli a progetto» di Stalker Teatro, fra i quali *L'Odisea*, alcune edizioni del Festival Internazionale delle Arti *Differenti Sensazioni*, la prima edizione di *Arte al Centro* a Cittadellarte a Biella e *Progetto Arte* a Monaco di Baviera: queste due ultime attività in collaborazione con Michelangelo Pistoletto, noto artista delle arti visive che al pari di altri «grandi» del teatro (che io e Benno abbiamo avuto modo di frequentare – Jerzi Grotowski, Ingemar Lind e Eugenio Barba – restano modelli di riferimento comune, importanti per la ricerca sviluppata successivamente). In quegli anni si sperimenta insieme la conduzione di laboratori creativi rivolti a giovani artisti, a studenti di accademie di belle arti e di scuole di arte drammatica e a persone interessate non professioniste, affinando le modalità di approccio ai gruppi di lavoro e di restituzione dell'esperienza di laboratorio tramite la produzione di eventi teatrali ed interventi performativi. Questa affinità, determinata da esperienze comuni, fra The Working Party e Stalker Teatro, è risultata essere fondamentale per l'impostazione e la completa realizzazione del progetto.

Altrettanto importante, al fine della riuscita di InterUrban 2006, è stata la sentita partecipazione dei funzionari, dei dirigenti e degli assessori competenti delle amministrazioni di Torino e di Glasgow, che si sono impegnati sin dall'inizio per creare le condizioni ottimali di relazione e di scambio, sino alla sottoscrizione da parte dei sindaci dell'atto ufficiale di gemellaggio fra le due città.

Diverse volte le delegazioni dei due Comuni si sono reciprocamente ospitate, seguendo direttamente le fasi del progetto e dimostrando un interesse non solo professionale ma anche una passione personale. D'altronde entrambe le città potevano vantare significative esperienze precedenti nel campo del teatro sociale: le attività di Animazione Teatrale a Torino e di

Comunity Theatre a Glasgow, esperienze che si sono svolte all'avanguardia proprio in queste città, consentivano la conoscenza e la condivisione dell'impostazione culturale di un progetto come InterUrban 2006, che intendeva riprendere quei contenuti sviluppandoli tramite la sperimentazione di diverse modalità più attuali.

Vorrei evidenziare infine la circostanza indispensabile per la realizzazione di un progetto come questo, che è stata quella di trovare una decisa e costante disponibilità ed un vivo interesse da parte dei cittadini, disposti a partecipare, con pari entusiasmo, sia ad un'esperienza teatrale, sia ad uno scambio internazionale. Il fare teatro in intesa fra numerose persone, direttamente coinvolte, italiane e scozzesi, di diversa età, formazione culturale e provenienza sociale, è stato l'obiettivo principale del progetto, a cui era possibile ambire realmente solo cercando le soluzioni nel limite e nello stimolo rappresentato proprio dalla partecipazione di non professionisti, che sono stati effettivi coprotagonisti e al tempo stesso referenti principali di un teatro che ha cercato di rinnovarsi per trovare un suo senso profondo di essere. Un teatro che crea un contesto di qualità estetica e che arricchisce emotivamente e mentalmente tutti i suoi partecipanti, consentendo l'incontro anche fra persone diverse e favorendo una situazione di condivisione, presupposto indispensabile per la creazione di un momento comunitario.

Se per ogni partecipante l'esperienza teatrale, di per sé, ha consentito la crescita di una propria identità personale e di gruppo, l'incontro e il confronto con persone di altra nazionalità, avvenuto sia nella propria città, sia nella città straniera partner, ha ulteriormente potenziato alcuni aspetti propri del teatro: la dimensione del «viaggio» verso destinazioni sconosciute, la curiosità e l'avventura; la sperimentazione e la verifica delle proprie capacità di comunicare, costruendo una espressione sensibile capace di essere ascoltata e a cui viene data risposta; la conoscenza e la comprensione del diverso da sé, che arricchisce la propria coscienza di altri possibili modi di vivere; la pratica dei diversi «rituali» con cui si esprime il senso profondo dell'ospitalità, presente alla radice di tutte le civiltà e riscontrabile sia nel quotidiano, sia nel teatro.

Durante lo sviluppo di InterUrban 2006 le attività teatrali realizzate con i cittadini di Torino e di Glasgow, lavorando con Stalker Teatro e con The Working Party, insieme o separatamente, sono state molteplici. Da un anno all'altro, in seguito alla valutazione della esperienza precedente, si è impostato il progetto artistico per l'anno o i due successivi, adattandolo poi, alle reali possibilità e capacità organizzative. Una costante di tutte le attività è comunque stata la ricerca effettuata in sede di laboratorio con i cittadini partecipanti, con l'obbiettivo ogni volta di condividere una esperienza estetica, di costruzione di un linguaggio possibile, teatrale, performativo, multidisciplinare o extradisciplinare. Sintetizzando al massi-

mo possiamo dire che gli esiti produttivi, la restituzione dell'esperienza di laboratorio agli altri, al pubblico, alla aggregazione del territorio di riferimento a cui era prevista la presentazione del lavoro svolto, si è realizzata secondo tre caratteri principali: l'azione-performance, l'intervento nell'ambiente e lo spettacolo teatrale. Queste caratteristiche sono state spesso compresenti anche in un solo lavoro, ma da una volta all'altra, secondo diversi motivi e circostanze, una è risultata più rilevante delle altre.

Per quanto riguarda i linguaggi adottati risulta necessario precisare che con le esperienze di InterUrban si è ulteriormente chiarito quanto il teatro di prosa e le competenze tipiche dell'attore non siano gli strumenti più adeguati per creare un teatro collettivo, o di comunità, condiviso e partecipato anche da non professionisti. I partecipanti a queste esperienze sono cittadini che investono le loro energie non per imparare una tecnica o un mestiere, ma per contribuire alla riscoperta o reinvenzione di eventi simbolici pubblici, dove gli individui si ritrovano provando il *pathos* della coralità, in una dimensione del sociale che vibra in una tensione epica. Per questo la ricerca in laboratorio ha sempre spaziato nella sperimentazione e nell'utilizzo dei linguaggi delle diverse discipline artistiche, adottati e praticati nei limiti delle proprie capacità, secondo le necessità espressive. Le necessità del gruppo di lavoro hanno spesso indirizzato la ricerca verso la costruzione di un linguaggio multidisciplinare e, a volte, extradisciplinare, in quanto sono stati utilizzati strumenti espressivi corrispondenti alle attitudini dei partecipanti, a volte del tutto inventati e al di fuori dei canoni delle discipline artistiche tradizionali, comunque i più adeguati alle potenzialità creative che venivano indirizzate alla realizzazione dell'opera collettiva. Con l'attività di laboratorio non abbiamo quindi inteso insegnare delle tecniche artistiche per fornire degli strumenti espressivi avulsi da un contesto, ma abbiamo invece cercato di promuovere la partecipazione alla creazione di un'opera artistica collettiva, quale può essere il teatro, come strumento di relazione e di trasformazione dell'ambiente.

Concludendo vorrei ancora ricordare quanto sia stato importante InterUrban2006 anche per aver contribuito a rendere efficace il programma di attività delle «Officine CAOS», che dal 2005 hanno trovato la sede ideale in una nuova struttura teatrale realizzata in piazza Eugenio Montale nel quartiere Le Vallette della Circoscrizione 5 di Torino. Le Officine per lo Spettacolo e l'Arte Contemporanea – CAOS continueranno anche in futuro a impegnarsi per la realizzazione di progetti sperimentali che hanno come obiettivo la produzione culturale insieme ai cittadini, cercando di aprire allo scambio internazionale l'esperienza svolta in stretto rapporto con il proprio territorio.

Con il nuovo progetto «InterUrban 2011», attualmente in atto, la ricerca continua.

La situazione come ricerca artistica

Il progetto InterUrban 2006

BENNO PLASSMANN

Durante le prove per lo spettacolo di Stalker Teatro *The Odyssey in Glasgow* (Tramway Theatre, Glasgow, ottobre 2002) co-prodotto con The Working Party, Gabriele Boccaccini mi propose di valutare la fattibilità di un progetto pluriennale di collaborazione che lui chiamò InterUrban. Dopo il successo di *The Odyssey* ed una serie di incontri di lavoro tra le équipes delle due compagnie Stalker Teatro e The Working Party, nonché dei responsabili dei due Comuni, l'idea prese corpo, una serie di convinzioni furono messe su carta in forma di manifesto ⁽¹⁾, l'interminabile lavoro di agevolazione politico-organizzativa iniziò e il lavoro artistico collaborativo delle due compagnie si intensificò. Come è noto e come è già anche stato descritto altrove nella presente pubblicazione, il progetto che si è realizzato in seguito fra il 2003 e il 2006 ⁽²⁾ è stato un successo notevole sotto vari aspetti: il fatto stesso che si sia potuto realizzare un progetto del genere; il gran numero di partecipanti e spettatori nelle due città di Glasgow e Torino; la spinta anche su livello più generale che il progetto ha dato alla relazione tra le due città, inclusa la firma ufficiale del contratto di gemellaggio; la rivalutazione di contesti urbani e la collaborazione positiva tra varie forme di politica urbana; *last but not least*, il grande valore artistico dei lavori sviluppati a partire dai tanti contesti diversi delle due città e nei tanti contesti diversi delle due città.

⁽¹⁾ 1. L'arte è il centro di ciò che significa essere umano. 2. Il potere trasformativo e le relazioni presenti in ogni lavoro artistico attribuiscono all'arte un cruciale ruolo sociale. 3. Ogni tipo di attività creativa (inclusi gli hobby, le arti, le professioni e gli sport) possono diventare un linguaggio artistico o espressione e relazione. 4. Il lavoro collaborativo, creativo e artistico cresce attraverso la trasformazioni di chiunque vi sia coinvolto.

⁽²⁾ Torino, luglio 2003: *Agorà, Ceilidh, Angelo in Periferia*; Glasgow, novembre 2003: *Living Cities*; Torino, aprile 2004: *Città Dentro/Città Fuori*; Glasgow, ottobre 2004: *Memories of Earth (1)*; Torino, aprile 2005: *Inaugurazione del nuovo teatro «Officine CAOS»*; Torino, febbraio 2006: *Memories of Earth (3)*, *L'Opera dei Figuranti*; Glasgow, aprile 2006: *L'Opera dei Figuranti*.

Ciascuna delle sette co-produzioni realizzate nel giro dei tre anni meriterebbe una descrizione ed un'analisi attenta, soprattutto nel contesto della programmazione *Teatro Comunità* del Comune di Torino. Dopo tutto, è nel paragone concreto e diretto che si può apprendere di più. Ma penso che in questo contesto di riflessione sia più opportuno mantenere l'attenzione su un livello più concettuale, per trarre qualche conclusione che magari sarebbe applicabile anche in altri contesti di lavoro pratico e/o di analisi teorica.

Considerando la natura internazionale di *InterUrban*, una percorso di riflessione sicuramente interessante potrebbe generare uno sguardo attento sulle differenze culturali e antropologiche tra Glasgow/Scozia e Torino/Italia – spesso, a causa della relativa «vicinanza» delle diverse realtà culturali nella nostra Europa di oggi, sottovalutiamo queste differenze.

Inoltre, mi sono rimasti in mente tre temi, che hanno accomunato i mondi di *InterUrban* a Glasgow e a Torino e vorrei cercare di toccarli qui: *la situazione come ricerca artistica; lavoro continuativo, lavoro eccezionale; la sostenibilità nell'economia degli eventi.*

LA SITUAZIONE COME RICERCA ARTISTICA

Dal lavoro pratico in sala con gli attori sappiamo che l'azione è sempre anche ascolto e che l'ascolto è sempre anche azione⁽³⁾. Quindi, prima di cominciare un processo di creazione artistica, mi interrogo sempre sulla situazione nella quale l'opera sarà creata e sulla situazione nella quale l'opera sarà percepita. Questa interrogazione si svolge su molti livelli che interagiscono e che si informano a vicenda. Ecco alcuni esempi: lo spazio dove lavoriamo è facile da raggiungere per tutti i collaboratori? È pulito? Dove si potrà mangiare? Si conoscono già tutti i collaboratori? Hanno esperienza delle dinamiche di gruppo nei processi creativi? Hanno un'autonomia nella situazione di lavoro? Quale esperienza umana o professionalità artistica può contribuire a creare ciascuno di loro? Hanno bisogno di finalità chiare e prestabilite o sono al loro agio con un processo creativo aperto? Come possiamo andare oltre ciò che c'è per raggiungere orizzonti che sono nuovi per ognuno di noi? Infatti, solo se abbiamo un'idea della situazione di partenza possiamo immaginare cose insolite e percepire movimento verso orizzonti diversi.

Questa è un'affermazione ovvia, e nella vita mettiamo in atto questo tipo di orientamento sulla situazione quasi automaticamente. È qualcosa di

⁽³⁾ Concetto base del maestro svedese Ingemar Lindh (1945-1997), punto di riferimento sia di Stalker Teatro, sia di The Working Party. Per ulteriori informazioni sul suo lavoro cfr. Lindh I., *Pietre di Guado*, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera 1998.

così ovvio che normalmente ci dimentichiamo di trarne le conseguenze e di percepire la portata della sua applicazione a livello artistico ⁽⁴⁾. Se diamo retta all'importanza dell'ascolto della situazione, allora dobbiamo anche tener conto, per esempio, dell'influenza del ricevente sul mittente d'un segnale; bisogna tener conto dell'influenza dell'opera sull'autore; bisogna tener conto dell'influenza del luogo sull'opera; bisogna tener conto dell'influenza del futuro sulla storia, ecc. ⁽⁵⁾. Dopo la storia tumultuosa dell'arte (e non solo!) del Novecento e vivendo in un mondo che cerca di prendere atto dell'interdipendenza di tutto (Einstein già lo diceva prima delle catastrofi del secolo scorso: «Tutto è relativo», cioè «interconnesso»), pretendere di operare in spazi artistici non toccati dalle vicissitudini del tempo ha qualcosa di assurdo. Certo, l'assurdo ha un suo ruolo nella vita umana, ma penso che non sia necessariamente la più importante e tanto meno l'unica componente dell'arte.

Ecco perché – a parte la fiducia professionale e personale che si era stabilita tra di noi dopo molte esperienze già condivise in precedenza – la proposta di Gabriele Boccaccini di realizzare *InterUrban* insieme mi convinse subito: elemento fondante del progetto era quello di avere una base geografica nelle due città, con tutte le problematiche urbane presenti sul territorio. *Stalker Teatro* a Torino e *The Working Party* a Glasgow si presero l'impegno artistico di lavorare in/con la situazione di territori specifici (Le Vallette a Torino e il Southside a Glasgow).

LAVORO CONTINUATIVO, LAVORO ECCEZIONALE

Nella grande discussione sui diritti culturali e sulle modalità dell'intervento culturale nelle situazioni della società contemporanea, il tema della sostenibilità è molto presente. Spesso viene posta la domanda: «Come continuerà il lavoro dopo la fine del progetto in corso?». Ed è vero, è una domanda importante, soprattutto quando si lavora con non-

⁽⁴⁾ In verità si tratta di andare oltre una concezione tradizionale e riduttiva dell'azione artistica. Mentre la motivazione esistenziale dell'artista in una concezione romantica era l'esternalizzazione d'una tale o tal'altra sensazione, in un processo di comunicazione lineare tra mittente e ricevente d'un segnale l'artista contemporaneo continua a porsi al centro del suo mondo, sì, ma per trasformarlo. Il problema maggiore non è più come perfezionare il medium, il linguaggio di «espressione» (con tutte le manifestazioni bellissime dello spirito umano e tutto il virtuosismo vuoto che questa ricerca ha prodotto nella storia occidentale): la ripetibilità tecnologica delle espressioni «perfette» lo sa fare sempre meglio di noi. Il problema maggiore e molto più stimolante per la ricerca artistica è come sfuggire alla ripetibilità, come percepire e creare una propria unicità: invece di cercare «l'eterno» oltre il tempo, si cerca l'effimero oltre il tempo. Quindi... la situazione.

⁽⁵⁾ Nelle scienze naturali molte di queste problematiche vengono descritte con le teorie dei sistemi complessi, cfr. Mainzer K., *Thinking in Complexity. The Complex Dynamics of Matter, Mind, and Mankind*, Springer, Berlin 1997.

professionisti: una volta aperte le aspettative di un certo gruppo di persone o di una comunità con un intervento culturale, è molto brutto – e può essere proprio controproducente – non continuarlo, non trasformare l'intervento breve in un'offerta culturale continuativa.

Tante iniziative allora cercano di dare una risposta a questo bisogno importante utilizzando un ritmo di lavoro continuativo, magari con un seminario che si svolge una o due volte alla settimana. E alla fine di un periodo abbastanza lungo (forse sei mesi o un anno) si presenta un risultato in forma di spettacolo o festa, spesso all'interno di una situazione più grande del ritmo della comunità (festa di parrocchia, di fine anno scolastico, ecc.). Questo tipo di lavoro va incontro alla richiesta di sostenibilità, non richiede grandi sforzi di finanziamento (spesso solo per un conduttore dell'attività), e può inserirsi bene nei ritmi settimanali e annuali di vita dei cittadini d'un territorio.

Allo stesso tempo, quando questo approccio diventa la formula indiscussa per un lavoro teatrale creativo con cittadini non-professionisti di un territorio, si corre il rischio di sottovalutare, o addirittura perdere di vista completamente, il valore dell'evento eccezionale. Come anche nella vita, l'evento eccezionale mobilita energie eccezionali tramite l'effetto «catalizzatore»: accettiamo di lavorare di più nella sua fase preparativa (Natale, le feste di compleanno!), ci apriamo verso persone che non fanno normalmente parte del nostro gruppetto sociale, ci ricordiamo di parti di noi stessi oltre la normalità quotidiana e guardiamo verso aspettative e aspirazioni oltre l'orizzonte del consueto.

Per molti di noi teatranti che accettano consapevolmente il compito umano dell'arte teatrale nella società la tensione tra continuità e eccezionalità del lavoro con non-professionisti è una cosa molto sofferta. È paragonabile a quella stessa tensione tra «quotidiano» e «extra-quotidiano» che Eugenio Barba, per esempio, descrive nella sua *Antropologia Teatrale* per il lavoro dell'attore professionista ⁽⁶⁾. C'è da far fronte all'aspetto finanziario di questa tensione (l'eccezionalità costa spesso di più, quindi dobbiamo impegnarci di più nel lavoro organizzativo-politico per creare queste occasioni); c'è l'aspetto umano (dopo una collaborazione intensa si creano spesso amicizie profonde, ma lavorando sempre con le stesse persone può diventare troppo facile, d'altro canto se c'è un effetto positivo per i partecipanti, perché non continuarlo); c'è l'aspetto artistico (se la regolarità diventa troppo pesante può perdere la leggerezza del tocco dell'ispirazione); ecc. E soprattutto c'è il problema della poca consapevolezza di tanti committenti e colleghi sui valori specifici dei due modi d'intervento,

⁽⁶⁾ Cfr. Barba E., *L'Arte Segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Ubulibri, Milano 2005; Id., *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, il Mulino, Bologna 1993.

continuativo o eccezionale, senza che uno sia di per sé meglio dell'altro. InterUrban ha permesso a The Working Party a Glasgow e a Stalker Teatro a Torino di lavorare con la continuità di tre anni sull'eccezione dell'evento artistico. Siamo riusciti a quadrare questo cerchio... almeno per un po'. Nel progetto InterUrban c'è stato il tempo per sperimentare forme e approcci artistici diversi, la regolarità della collaborazione tra le compagnie e con le comunità coinvolte non è mai diventato troppo pesante. *Agorà*, *Ceilidh* e *L'Angelo in Periferia* (Torino, luglio 2003) erano basati su diversi concetti drammaturgici dei due direttori di InterUrban: interventi con azioni performative del «linguaggio diretto» di Gabriele Boccaccini in Piazza Montale (*Agorà*); la ricerca sui principi base della festa in un contesto interculturale (*Ceilidh*) e l'intervento performativo urbano sui ricordi mitici (*L'Angelo in Periferia*) di Benno Plassmann. *Living Cities e Città Dentro/Città Fuori* (Glasgow, novembre 2003 e Torino, aprile 2004) erano basati sul concetto drammaturgico di Gabriele Boccaccini, lavorando sia con elementi della *performance art* e dell'*happening*, che del *teatro dei luoghi* («site specific theatre») e dell'istallazione. *Memories of Earth (1)* (Glasgow, ottobre 2004) era basato su un concetto drammaturgico di Benno Plassmann, mettendo insieme elementi del «linguaggio diretto» di Boccaccini, del lavoro sulla istallazione e sul teatro dei luoghi cominciati in *Living Cities* e del lavoro con la poesia contemporanea utilizzando la poesia *Memories of Earth* del poeta nazionale scozzese Edwin Morgan come ispirazione iniziale. A questi elementi si è poi aggiunto il lavoro di *Stalker Teatro* sull'Opera Lirica nella loro *Opera dei Figuranti* (Torino, aprile 2005, febbraio 2006 e Glasgow, aprile 2006); nonché il lavoro di The Working Party sui linguaggi delle mostre di arte visiva (*Memories of Earth 2*, Torino, aprile 2005) e del teatro-danza (*Memories of Earth 3*, Torino, febbraio 2006).

Anche per quanto riguarda l'aspetto umano della tensione tra continuità ed eccezionalità, InterUrban ci ha permesso di cogliere i lati positivi dei due modi di intervento. Ognuna delle sette co-produzioni è stata sviluppata tramite una lunga serie di seminari regolari nei territori delle due città, per poi sfociare nelle prove intense prima delle messe in scena. Quindi, i cittadini del territorio hanno potuto partecipare in maniera regolare, scegliendo il tipo di coinvolgimento a partire dai loro interessi (musica, teatro, arti visive, scrittura, preparazioni pratiche e tecniche, ecc.), per poi lasciarsi coinvolgere e contribuire anche all'energia intensa della situazione finale quando *the show must go on*. Ovviamente anche la natura internazionale del progetto ha creato ogni volta una nuova dinamica eccezionale, quando nelle fasi finali delle prove la compagnia dell'altra città è arrivata con un gruppo di cittadini-partecipanti. Questa possibilità di sviluppare un rapporto duraturo, ma allo stesso tempo eccezionale con gli individui e gruppi di un territorio è stata una dinamica molto

importante per il successo di InterUrban sotto vari profili. Giusto per menzionarne uno, abbiamo potuto notare che dopo il successo del primo anno di seminari e co-produzioni, erano gli stessi partecipanti a spiegare e coinvolgere altri partecipanti nuovi nelle fasi successive di InterUrban, fino alle co-produzioni per le Olimpiadi di Torino e a Glasgow nell'aprile di 2006.

E anche per quanto riguarda il grande tema dei finanziamenti (e di tutto il lavoro organizzativo-politico per farli convergere su una proposta creativa-artistica) InterUrban è stato una forma di progetto abbastanza utile. Nelle dinamiche politiche il fattore della «visibilità» è, ovviamente, di fondamentale importanza. In verità, il lavoro continuativo sul livello umano-creativo nel territorio non crea momenti di visibilità abbastanza grandi sul palcoscenico politico per poter giustificare i soldi che sono necessari per un lavoro artistico serio. Quindi artisti teatrali caratterizzati da un forte impegno sociale spesso corrono il rischio di cadere nella trappola di non essere visti né come artisti (con una visibilità politica e un sistema di valorizzazione monetaria che si basa su questo concetto), né come operatori sociali (con un altro tipo di professionalità, lobby specifica e sistema di pagamento adeguato). InterUrban invece ci ha permesso di creare una visibilità internazionale con un certo effetto di spessore politico (addirittura la firma ufficiale dell'atto di gemellaggio tra le due città è avvenuta proprio in seguito alla collaborazione incampo teatrale); poi ha permesso alle due amministrazioni comunali di imparare un poco sui processi decisionali di un'altra città (fattore sempre sottovalutato nelle collaborazioni internazionali: come far convergere i momenti di decisione) e ha permesso la crescita di fiducia reciproca tra teatranti, politici e amministratori, fatto che fa risparmiare molta energia e che crea spazi dove un'arte teatrale contemporanea possa fiorire.

LA SOSTENIBILITÀ NELL'ECONOMIA DEGLI EVENTI

Il concetto di InterUrban era da sempre anche legato al grande evento delle Olimpiadi Invernali di Torino 2006. Ecco l'elemento che ha legato InterUrban ad un grande tema della trasformazione delle grandi città industriali in città post-industriali: la cultura e i grandi eventi – tema che accomuna Glasgow e Torino ⁽⁷⁾.

La prospettiva triennale serviva anche alla buona preparazione d'una partecipazione attiva al grande evento che avrebbe piazzato Torino sul palcoscenico mondiale. Pensando a InterUrban come ad un'azione culturale era quindi importante individuare come cittadini di Torino, insieme a

⁽⁷⁾ Cfr. gli spettacoli *Creative City* e *Urbact*.

ciudadini di Glasgow, avrebbero potuto partecipare in maniera propositiva e creativa ad un evento globale nella loro città; per evitare che la loro realtà, lo loro città diventasse una mera scenografia per lo spettacolo di qualcun altro.

Nell'economia contemporanea, che si sviluppa sempre più verso un sistema di eventi spettacolo (finalizzati all'effetto turismo, ma perfino in casi estremi all'effetto bellico!), sono i padroni dell'Immagine Proiettata i veri potenti della terra. Allora la domanda base per l'analisi delle strutture di potere diventa: chi riesce a proiettare quale immagine-significato su chi? Con l'effetto di cambiare la maniera nella quale l'altro viene percepito da terzi. In questo modo le grandi città cercano di farsi scenografia efficace per avere proiettate su di sé delle immagini-significati di portata mondiale; semplificando questa dinamica tipo *biliardo* (proiettore d'immagine – città scenografia – recipiente terzo del messaggio) e nascondendo le strutture di potere alla base del loro operato, i politici e i consulenti locali dell'immagine pubblica chiamano questo processo «creare visibilità» o «proiettare un'immagine positiva della città». In verità, troppo spesso si tratta di farsi mero riflettore di un significato prestabilito dai potenti altrove ⁽⁸⁾.

Per non annoiare il pubblico mondiale dei messaggi riflessi i potenti mediatici hanno regolarmente bisogno di nuove scenografie – così diventa possibile far credere al pubblico che i riflessi che percepiscono nell'economia dello spettacolo non siano un'omologazione culturale (in verità bisognerebbe chiamarlo un genocidio culturale), ma che rappresentino invece una esplorazione avventurosa e stimolante del mondo contemporaneo.

Era importante delineare brevemente queste dinamiche perché si svolgono spesso sotto il profilo d'una nuova politica culturale ⁽⁹⁾. E se si tiene in mente che quell'economia dell'immagine ha sempre bisogno di nuove scenografie e *locations*, allora abbiamo inquadrato il compito base della sostenibilità per una politica culturale contemporanea. Asservirsi ai padroni dell'immagine è certo la strada più diretta per entrare nell'economia dello spettacolo, ma è anche sostenibile? Far venire MTV, organizzare qualche evento di portata globale, o invitare una *megastar* qualsiasi nella tua città ti assicurerà la presenza di alcune Tv che fanno riprese in una nuova *location*, cioè la tua città. Ma queste riprese proietteranno poi un'immagine della tua città sul palcoscenico globale? No. Proietteranno il significato prestabilito dell'evento, che si ripete per l'ennesima volta e

⁽⁸⁾ Quando, per esempio, Edimburgo o Malta (2007) ospitano la *kermesse* annuale del Mtv non proiettano tanto un'immagine della loro città a livello globale. Piuttosto la loro città si sottopone ad un processo di omologazione all'immagine di Mtv.

⁽⁹⁾ Cfr. la nuova politica culturale di Glasgow nel 2006.

che può ripetersi per l'ennesima volta perché c'è qualche realtà che è contenta di lasciarsi degradare a scenografia piena di figuranti. In verità c'è sempre il rischio che l'unica immagine della tua città che verrà proiettata sia quella classica del provincialismo di colui che vicino alla grande star pensa che tutti guardino lui, mentre tutti ridono del poveraccio che non si rende conto di come la star stia sfruttando proprio lui. E poi i padroni se ne andranno per fare nuove riprese (delle stesse cose, della star) altrove.

Allora come è possibile fare un lavoro artistico-culturale in maniera sostenibile in questa nuova economia del grande evento-spettacolo, che comincia a diventare un paradigma per il rilancio delle città post-industriali? Chissà, forse non è possibile, non lo so. Ma so che l'unico modo per aver almeno la speranza di successo sta in un lavoro serio e duraturo di stimolazione della città, perché la città stessa (cioè i suoi cittadini) diventi *produttore consapevole* di cultura. Solo se e quando questo succede si può pensare ad una trattativa equa con i padroni dell'immagine, perché allora la città non avrà bisogno di loro per sentirsi viva e percepita dell'altro. Producendo lavoro artistico a partire dalla situazione del territorio, nella situazione del territorio, e andando oltre il territorio per approdare all'arte, la città potrà avere il giusto senso di fierezza nell'incontrare l'altro (anche sul palcoscenico internazionale o magari globale) e potrà continuare con il lavoro anche quando l'evento eccezionale sarà finito.

Riflettendo su InterUrban come azione culturale mi rendo conto che è stato un tentativo in questa direzione: siamo riusciti a costruire spettacoli con e a partire dai cittadini delle due città che abbiamo messo sul palcoscenico mondiale delle Olimpiadi. Ma anche se ci siamo riusciti bisogna dire che il sostegno per questa operazione era troppo poco, sono stati in pochi i potenti locali (amministratori comunali, responsabili del turismo, consulenti di promozione, ecc.) che hanno creduto veramente nel progetto senza vederlo solo come l'ennesimo progettino di teatro nel sociale. Con un atteggiamento del genere è meglio non mettere in atto questo tipo di azioni, perché in tal modo si utilizzano i partecipanti per finalità estranee al progetto e si fa perdere tempo agli artisti. Ma quando si tiene in mente che si sta lavorando per realizzare un nuovo modo di fare arte e cultura e di mettere in relazione questo operato con i potenti del mondo, allora un progetto del genere può diventare un'avventura fantastica che si rispecchia negli occhi accesi di tutti quelli che prendono parte ad esso. E, tutto sommato, InterUrban è stato un progetto che non mi ha fatto perdere troppo tempo, ma grazie al quale ho potuto imparare tanto e dove ho visto tanti occhi accesi.

La ricerca metodologica nel teatro sociale

Un percorso fra America Latina e Italia

CONSUELO CANELON

La nostra esperienza, non pedagogica o didattica, di teatro sociale e di comunità, e di educazione, è il prodotto di un'importante ricerca-azione che ha le sue origini in Venezuela nel 1979, nell'ambito dell'Educazione Speciale con gruppi di persone con disabilità. Il progetto si estende presto ad altri paesi dell'America Latina e dal 1997 avvia una nuova tappa in Italia con la collaborazione internazionale fra l'associazione Teatro Reginald/Centro di dramaterapia di Torino e la Asociación Universitaria Interamericana di Caracas ⁽¹⁾.

Il progetto Teatro Comunità della città di Torino, ci ha permesso di approfondire una nuova metodologia assolutamente creativa, sia per l'originalità della proposta, sia per il ricco bagaglio di esperienze anteriormente raggiunte in diverse discipline dalle due associazioni nei due continenti, sia ancora per le interrelazioni di specializzazioni tanto importanti come lo sono l'arte, il teatro, il teatro sociale, la *dramatherapy* di scuola inglese, come l'educazione nella sua più ampia concezione formativa della persona, la biodinamica, l'antropologia, l'*andragogia* e l'etica, fra le principali. Caratteristica di questa metodologia, denominata metodo del *Teatro del Profondo*[®] è la trasversalità, congiunzione nell'applicazione dei saperi richiesti, nonché delle specifiche professionalità. Questa interdisciplinarietà genera una sinergia che concentra, potenzia, dinamizza gli sforzi tanto di chi conduce il lavoro, quanto di coloro che vi partecipano. L'*andragogia*, con i suoi principi basilari di orizzontalità, valorizzazione dell'esperienza e inquadramento nella quotidianità dell'adulto, costituisce una base importante per i cambiamenti evolutivi delle persone, cambiamenti che transitano dal personale al collettivo e ritornano elaborati

⁽¹⁾ Cfr. Canelon C., *Un'esperienza di «Teatro y Comunidad» in Venezuela*, in *Teatro Comunità. Atti del Seminario internazionale. Community Theatre. Conference proceedings*, Torino, 12-18 novembre 2001, a cura di/ed. by A. Pontremoli, Città di Torino/Stalker Teatro, Torino 2002, pp. 67-70.

singolarmente e collettivamente al personale, da cui l'importanza del teatro. Il sapere andragogico si fonda ed ha le sue origini nella realtà dell'adulto, la sua situazione specifica e la sua quotidianità; nell'adulto padrone della propria vita, di circostanze ed esistenza, protagonista della sua storia.

Altra grande base essenziale è l'etica, che ci permette tanto di conoscere e rispettare le persone nella propria interezza quanto di accrescere le interrelazioni che fra le stesse persone si stabiliscono man mano che si svolgono gli incontri nei quali si sviluppa il progetto, quanto ancora di svolgere l'analisi introspettiva che modifica il concetto di sé e della propria autostima, nella microsinerzia creantesi fra la persona, il gruppo e la mediazione di chi conduce e che apporta gli strumenti, le conoscenze e le competenze, senza le quali tali processi non sarebbero altrimenti possibili.

UN FATTORE DI RESILIENZA

Consideriamo, come abbiamo già detto, che siamo soggetti di storicità, perciò i linguaggi, la comunicazione e l'espressione acquisiscono una grande importanza, tanto nello sviluppo individuale, quanto nella strutturazione di un gruppo *proattivo*. La costruzione del racconto permette alla persona di organizzare e dare un senso ai suoi referenti personali. Stimola la conoscenza, la logica, la poetica, la creazione di metafore che esprimono il mondo interiore, coprendo così altri aspetti non meno importanti, significativi e interessanti della vita personale.

Come riferimento possiamo dire che sintetizzare l'immagine attraverso la parola, come dinamica di conoscenza nel bambino cieco, ad esempio, esprime una conoscenza non visiva, piuttosto che una comunicazione a livello mentale. È importante osservare che il tempo intride il racconto di tonalità, sfumature e affermazioni e che l'età gioca un ruolo importante nella sua organizzazione. Quando diamo un senso, il racconto si costituisce in *fattore di resilienza*, vale a dire, in stimolo per affrontare e trasformare le circostanze avverse, dando un altro corso allo sviluppo personale. L'educazione si sviluppa lungo tutto l'arco della vita, in tutte le sue aree e nelle molteplici circostanze che offre la società alla quale si appartiene. Questa concezione è stata molto importante nella nostra metodologia di ricerca-azione. L'orizzontalità, intesa come uguaglianza fra pari, conduce ad una speciale valorizzazione dell'esperienza individuale. È importante considerare che nella misura in cui le necessità motivano, impegnano e mobilitano le persone, costituiscono potenzialità e addirittura possono divenire delle valide risorse individuali, collettive e comunitarie. Le necessità umane, secondo noi, hanno origine nell'essere, stare, avere, fare; si interrelazionano con strutture, beni economici e molteplicità di manifestazioni culturali e formative.

UN METODO PER IL TEATRO SOCIALE

Il teatro, che tutti i linguaggi artistici ingloba, si presenta, fin dalle sue origini, come un bisogno fondamentale dell'essere umano. L'indirizzo di sviluppo, che sta portando avanti l'umanità attraverso il sistema politico-economico e culturale prevalente, tende a indirizzare l'essere umano verso le soglie dell'alienazione e della solitudine, sempre più spesso e largamente dell'emarginazione, dell'incapacità di accedere alla piena esperienza di sé e dell'altro.

Il metodo del *Teatro del Profondo*[®] permette di sperimentare in laboratorio una modalità di teatro sociale che facilita l'accesso alla riappropriazione di sé, dei propri significanti e significati, delle proprie potenzialità espressive e relazionali, grazie ad un percorso interdisciplinare e formativo complesso e composito veicolato dal processo artistico, che permane come l'esperienza più evidente sia per i partecipanti che per gli eventuali spettatori, nel caso, molto frequente, che tale processo si concluda con uno spettacolo, che può essere anche replicato decine e decine di volte, continuando a produrre cambiamenti a diversi livelli. Il processo così avviato va infatti a coinvolgere lo sviluppo armonico e integrale della persona, proponendo spesso specifiche esplorazioni artistico-espressive come modalità di superamento di determinate difficoltà del singolo o del gruppo. La *Dramatherapy* (*dramaterapia* di scuola inglese a conduzione artistica e non psicologica) è sicuramente significativa in tale Metodo, per l'individuazione e la gestione dei linguaggi artistici, non solo nella ricerca di soluzioni a difficoltà personali o del gruppo, ma ancor di più nella ricerca di senso individuale e collettivo (significanti e significati), che ci hanno portato a definirlo come *Metodo del Teatro del profondo*[®].

Nella necessità di sintetizzare, per ragioni di spazio, possiamo dire che caratteristica di tale Metodo è che, centrato nella persona, esso porta alla conoscenza delle differenze individuali, delle modalità espressive, dell'immaginario culturale e comunicativo che ogni persona possiede, così come delle radici personali, nonché delle origini della comunità stessa dove si sviluppa il progetto e l'attività.

La sua definizione in breve si può considerare come il «percorso, centrato nella persona, che esplora le vie umane e dell'arte, onde approdare ad un'esperienza di crescita integrale, che renda i partecipanti anche autori e interpreti sulla scena». È «un metodo di teatro sociale capace di sviluppare il senso di comunità attraverso la condivisione di un'esperienza di produzione artistica. Aspetto peculiare di questa metodologia è la capacità di rivolgersi ad ogni fascia della popolazione, con particolare riferimento alle relazioni intergenerazionali, alle donne, ai giovani, ai ragazzi, ai diversamente abili, ai migranti, e a tutti coloro che vogliono sperimentare o frui-

re di un'esperienza umana ed artistica che sollevi il proprio profondo, accresca il benessere e la qualità della vita individuale e sociale»⁽²⁾.

IL GRUPPO DELLE 10 REGOLE

Una particolare attenzione merita il lavoro di teatro-comunità che da 15 anni si svolge con «Il Gruppo delle 10 Regole», formato anche da persone con abilità e necessità speciali. Dal 1997 in questo laboratorio oltre all'arte nelle sue molteplici manifestazioni, si è sperimentata la congiunzione degli obiettivi di sviluppo del potenziale umano con la metodologia andragogica ed etica di attenzione alla persona, come contributo del patrimonio culturale, scientifico e di ricerca dell'Associazione Universitaria Interamericana di Caracas e delle conoscenze, competenze ed esperienze del Teatro Reginald-Centro di Dramaterapia. Oltre agli obiettivi di crescita e sviluppo delle capacità focalizzate individualmente a seconda delle necessità di ognuno dei suoi partecipanti, il Gruppo persegue una specifica formazione: «La crescita professionale, in questo caso teatrale, all'interno delle diversità è una realtà alla quale si arriva tramite un lavoro permanente, persistente, che implica grande sensibilità ed un'alta comprensione del proprio lavoro da parte delle figure professionali coinvolte, nonché il profondo rispetto verso le persone ed i loro linguaggi»⁽³⁾.

Riconosciamo che la partecipazione di ognuna delle persone che hanno fatto parte dei diversi gruppi, con i quali abbiamo sviluppato i nostri progetti lungo una decade, ha permesso di arricchire il nostro lavoro, le conoscenze, le competenze, le professionalità e sensibilizzato ancor di più la nostra umanità, dato che il teatro nella sua essenza più antica è percezione dell'altro, comunicazione, poesia, etica, estetica, linguaggi multipli, polidromi, poliformi e si presenta, sin dalle sue origini, come una necessità fondamentale dell'essere umano; pertanto la sua applicazione dentro a progetti di sviluppo civile, implementa la crescita e lo sviluppo a misura d'uomo della città e, prima ancora, di se stessi e dei suoi abitanti.

Questa esperienza ci ha permesso di valorizzare modalità, linguaggi, memoria, dialetti, storie e tanti altri elementi interculturali, multietnici e intergenerazionali, contribuendo così a generare una dimensione viva, umana, comunitaria dell'abitare nel suo più ampio significato. L'attualità mondiale tra globalizzazione e isolamento individuale, che drammaticamente contrassegna i nostri tempi, impone un serio ripensare dell'abitare che estenda ponti tra persona e società, presente e futuro.

⁽²⁾ Cfr. Silvi Antonini M. G., Briceño B., *Teatro del profondo. Teatro, educazione comunità*, ibidem, pp. 87-92.

⁽³⁾ Silvi Antonini M. G., Briceño B., *Presentazione dello spettacolo «Genesis»*, Torino, Teatro Vittoria, 10 giugno 2007.



Un teatro che riparte dall'ascolto

MARIANELLA SCLAVI*

Sono molto fiera di essere vostra compagna di viaggio: lavorando con voi qui a Torino ho imparato tantissime cose. E sono molto contenta che Franco La Cecla abbia citato Rebecca Solnit, che ha scritto il libro sulla storia del camminare, che dice le stesse cose di Jane Jacobs, che è un'altra donna, e le stesse cose che dico anch'io, che sono una donna... Insomma, noi donne del camminare, della città, qualcosa capiamo, o no?

Una questione di democrazia

La mia opinione è che la discussione su dove finisce il teatro e iniziano le politiche sociali, dove finisce il teatro in senso stretto e inizia quello sociale, ecc., risponda a un bisogno definitorio, classificatorio, che non porta molto lontano. Proprio perché sono convinta che le cose che state facendo e sono state fatte in questi ultimi dieci anni a Torino siano pionieristiche e estremamente fertili anche a livello europeo, vorrei invitarvi ad affrontare la questione da un altro punto di vista. Il punto di vista

* Intervento al convegno *Teatri dell'Abitare*, Torino, 1 febbraio 2006.

è quello della democrazia – non teatro, non riqualificazione urbana, ma i campi conversazionali della democrazia – e di come entrambe queste cose – teatro e progetti di riqualificazione urbana partecipata – convergendo, rappresentino un vero rinnovamento del vivere democratico.

Credo ci siano due domande alle quali rispondere. Come si costruiscono terreni comuni fra interlocutori che partono da posizioni di ostilità o diffidenza? esiste una dinamica che dice come partire da una situazione di diffidenza e di ostilità per arrivare a costruire terreni comuni? Come si riesce a costruire consenso su delle decisioni a partire da una pluralità di attori che hanno posizioni e interessi completamente diversi e incompatibili?

Rispetto alla precedente società tradizionale, l'affermarsi della modernità, cioè il periodo storico che un po' per gioco si potrebbe far cominciare dalla Rivoluzione francese e finire con la caduta del muro di Berlino (1789-1989), è stata un'enorme rivoluzione da tutti i punti di vista. Adesso, alla fine della modernità, stiamo vivendo un'analogia rivoluzione che sta sconvolgendo radicalmente i modi di concepire il lavoro, l'identità, l'appartenenza, la mobilità, la città, l'abitare, ecc. Ancora siamo con il cuore e la testa dentro una modernità che praticamente non c'è quasi più. Fra pochi anni, non ci sarà più del tutto.

L'insufficienza dell'argomentazione

Le risposte che la modernità ha dato alle due domande di cui sopra e che informano di sé le istituzioni statali, sociali, ecc., sono: per creare terreni comuni la gente civile ricorre alla argomentazione. Questa grande invenzione non è propria della modernità, ma acquista centralità con la moderna democrazia borghese. L'idea di fondo è che per trovare una mediazione occorre discutere i pro e i contro dei vari argomenti e posizioni in campo e che, da un punto di vista più politico, per trovare un consenso sulle decisioni fra tanti attori che hanno interessi antagonisti occorre usare i sistemi dell'assemblea parlamentare, in cui ognuno ha diritto di alzarsi e di esprimere la propria posizione, deve quindi ascoltare le obiezioni degli altri e può a sua volta replicare; quando tutti hanno parlato e hanno ascoltato le repliche, si vota e si decide a maggioranza. Questo sistema è stato inventato nella prima metà dell'800 insieme al telegrafo: perché oggi, all'epoca di Internet, è ancora l'unico in vigore? L'argomentazione in quanto pratica diffusa dal parlamento alle scuole alle famiglie, è stata una tale rivoluzione rispetto a prima che siamo ancora qui, ipnotizzati dall'enorme vantaggio che comporta, perché significa che chiunque abbia un'opinione diversa ha il diritto di alzarsi e di argomentarla, di esprimerla e di sentirla discutere. Il problema è che, essendo la società diventata più complessa ed essendosi espansa la pretesa di co-protagonismo, il sistema dell'argomentazione è del tutto insufficiente.

Non funziona più né a livello interpersonale, micro, né a livello di lavoro di équipe, né a livello politico. Non è un sistema da buttare via: è insufficiente, manca di ossigeno, funziona solo in situazioni semplici, ma le situazioni complesse sono molte di più. Quindi in tutti questi campi – micro, meso e macro, lavoro di équipe, lavoro di decisione politica, ecc. – è necessario disporre di una modalità di ascolto diversa da quella attinente all'argomentazione, ed è quella che io chiamo «ascolto attivo».

L'ascolto attivo

L'ascolto attivo di cui parlo è completamente diverso da come viene definito in molti testi di pedagogia. Nasce quando assumiamo che la persona che dice una cosa che mi trova in disaccordo, mi irrita e mi riempie di astio, sia intelligente. L'ascolto attivo mi porta a chiedere: come vede il mondo questa persona perché sia giusto per lei quello che dice, visto che per me è sbagliato? L'ascolto attivo è diverso dall'empatia. L'empatia richiede che io capisca il mio interlocutore (mi metta nei suoi panni) per poterlo giudicare intelligente; l'ascolto attivo di cui parlo assume che è intelligente per poterlo capire. È una bella differenza: come diceva un teorico che amo molto, Michael Bachtin, è la differenza fra empatia e exotopia. Nel mondo contemporaneo, i panni non sono più scambiabili, i miei panni non vanno bene a lui e i suoi a me: nell'incontro dobbiamo costruirci vestiti nuovi a partire dalle stoffe che abbiamo a disposizione. Nel lavoro di équipe, in una riunione di commissione, ecc., l'ascolto attivo consiste nel fatto che invece che ascoltare ogni persona che parla pensando su che cosa si è d'accordo e su che cosa non lo si è, si assume che tutti siano intelligenti. Quello che un'operazione del genere consente di fare è di arrivare a trovare delle soluzioni creative nuove rispetto a tutte quelle di partenza, cosa che l'argomentazione non consente di fare. Questo vale nel lavoro di équipe, vale nelle metodologie partecipative e di questo bisogna parlare: quando si fanno politiche di coinvolgimento degli abitanti, bisogna dire loro che si sta usando l'ascolto attivo, che è una cosa diversa rispetto ai modi normali con cui si ascolta e che consentirà loro di arrivare a fare una progettazione molto più creativa, interessante e sulla quale poi potranno acconsentire nel modo consueto. Chiudo raccontandovi una storia che è una dimostrazione pre-moderna di ascolto attivo.

Un uomo molto povero e pio vive con una madre cieca e una moglie molto triste e frustrata anche perché desidererebbe profondamente dei figli che non arrivano. Quest'uomo tutte le mattine all'alba va al tempio e chiede al Signore sollievo dalle loro preoccupazioni. Passano dodici anni. Un giorno, mentre è al tempio, l'uomo sente la voce del Signore: «Sei stato talmente devoto, talmente umile e pio, che ho deciso di esau-

dire le tue richieste. Dimmi cosa vuoi e sarà fatto». L'uomo pio rimane stralunato: «Signore, non so cosa chiederti... non avrei mai pensato che tu mi rispondessi. Lasciami tempo: vado a casa, parlo con mia madre e con mia moglie e domani te lo dico».

Ottenuto il consenso, l'uomo, tutto emozionato, arriva a casa e incontra la madre: «Mi è successa una cosa incredibile, straordinaria...». Udendo le parole del figlio, la madre si mette a piangere e lo abbraccia: «O, figlio mio, se tu chiedi al Signore che mi ridia la vista, io ti benedirò fino all'ultimo giorno e tutti i sacrifici che ho fatto per te saranno ripagati». E il figlio dice: «Ecco, non ci avevo pensato: al Signore si possono chiedere i miracoli. Bene: chiediamo che ti ridia la vista». Si abbracciano, si baciano. Nel frattempo arriva la moglie. L'uomo racconta anche a lei l'accaduto e la decisione presa con la madre. La moglie reagisce inferocita: «Ma voi siete matti! Ma come... abbiamo un'occasione del genere di poter chiedere una cosa che vogliamo e tu gli vai a chiedere una cosa per una donna vecchia che fra due anni muore e che non avrà più bisogno della vista? Devi chiedergli una cosa che dura, devi chiedergli un figlio, perché il figlio starà vicino a noi quando saremo anziani, perpetua la famiglia, ecc.». Sentendo questo la madre le dice: «Tu sei un'egoista, pensi solo a te... Vorrei vedere se tu...» e incominciano a litigare. Mentre si stanno accapigliando, l'uomo se ne va via impotente e desolato.

Pensando: «Guarda... una cosa meravigliosa si è trasformata in un incubo», decide di andare a trovare una persona del paese conosciuta per la sua saggezza e gli racconta tutto: «Mia madre vuole la vista, mia moglie vuole un figlio e io avrei chiesto un po' di benessere economico in modo da non aver ogni giorno l'angoscia di non sapere che cosa si mangia. Io non so proprio come fare: una cosa meravigliosa diventa un incubo». E l'uomo saggio risponde: «Ma perché tu ti metti ad argomentare e cerchi di capire il pro e il contro di ogni posizione? Così non ne esci. Devi pensare che tutti siano intelligenti e tutti abbiano ragione (l'ascolto attivo, nda). Tua madre ha ragione a volere la vista, tua moglie ha ragione a volere un figlio e tu hai ragione a volere un po' di benessere economico. Quindi devi pensare che tutti hanno ragione. Adesso ti metti lì tranquillo, ti siedi, e prima dell'alba vedrai che ti arriverà la risposta». L'uomo si siede lì, tranquillo. A un certo punto lui e il saggio si guardano con un sorriso luminoso e l'uomo pio, camminando leggero come se danzasse, va al tempio e dice: «Signore, abbiamo deciso: io non ti chiedo nulla per mia moglie e non ti chiedo nulla per me: ma mia madre è vecchia e cieca e l'ultimo suo desiderio prima di morire è di poter vedere un nipotino che cresce sano perché non gli manca mai da mangiare».

A me questa storia piace molto, perché mostra che una soluzione come questa non vi sarebbe mai venuta in mente se aveste discusso i pro e i contro delle singole posizioni.

Supplementi di

Animazione**Sociale**

MENSILE PER GLI OPERATORI SOCIALI

I Supplementi di Animazione Sociale si propongono come uno spazio ideale in cui di volta in volta possano trovare ospitalità materiali a tema significativi per i lettori.

Tali materiali sono prodotti in maniera autonoma da organismi ed enti appassionati al lavoro sociale ed educativo e interessati a diffondere rapidamente il frutto del loro lavoro, nell'intento di incrementare la circolazione delle idee e di alimentare il dibattito e il confronto.

Pur affrontando tematiche convergenti rispetto ai contenuti sviluppati dalla rivista, i materiali pubblicati nei Supplementi sono da considerarsi a cura degli enti promotori.

L'obiettivo? Fare della rete attivata dalla rivista a livello nazionale un luogo di comunicazione e di scambio tra i diversi mondi operanti nell'ambito dell'animazione sociale e culturale.



Supplemento bis al nr. 1/2008
di Animazione Sociale

SUPPLEMENTI DI ANIMAZIONE SOCIALE SUPPLEMENTI DI