

TESINA DI  
**FABRIZIA SCANTAMBURLO**

Percorso formativo  
"Università del volontariato"  
Anno 2022/2023

Tipologia di lavoro di restituzione scelto:  
Rilettura metodologica dello stage

Titolo:  
**LA "ROTTURA" DELLA QUARTA PARETE**  
Esplorazione di tecniche teatrali come labora-  
torio di processo, non di prodotto, tra oper-attori  
(volontariato) e disabili delle Comunità Alloggio  
del Centro Don Orione,  
nella visione Orionina.

Qualifica:  
Cittadina interessata



Dipendente di un ETS, Fabrizia ha iniziato il suo percorso UniVol con il desiderio di ritrovare la sua motivazione. È stato un piacere vederla rifiorire mese dopo mese, appassionandosi alla formazione e stringendo relazioni preziose all'interno della classe dei corsisti. Le auguriamo di non lasciare affievolire la tenacia e la rinnovata motivazione che ora vediamo in lei.



È un'iniziativa promossa da:



In collaborazione con:



Patrocini:



*C'è un'urgenza da parte degli artisti di esprimersi diversamente,  
in maniera obliqua.  
Molti non utilizzano più la parola,  
logorata dall'uso,  
ma si raccontano attraverso un bagaglio di segni e suoni,  
un immaginario prodigioso,  
onirico,  
che ha altrettanta forza e potenza.*

*Gianni Forte. Tra performance e spazio.*

# Indice

<u>Introduzione</u> .....	5
<u>1. Il coefficiente artistico</u> .....	7
<u>1.1 In termini di Neuroscienze. Risonanze emotive</u> .....	11
<u>1.2 Prospettiva Filosofica. Il respiro interpretativo</u> .....	14
<u>2. Il 1900 . Esplorazione e rivoluzione dei metodi di comunicazione a teatro. Tre tecniche a confronto</u> .....	16
<u>2.1 Laboratorio di Teatro di processo. Centro Don Orione</u> .....	20
<u>2.1.1 Mettere in gioco il capitale emozionale. Opportunità o limite?</u> .....	22
<u>Conclusioni</u> .....	24
<u>Ringraziamenti</u> .....	25
<u>Bibliografia</u> .....	27
<u>Sitografia</u> .....	28

## Introduzione

Qual è il primo pensiero che attraversa la mente quando si pensa ad una persona definita disabile? Per eredità culturale o per costrutto di pensiero, facilmente si pensa ad una persona che ha delle difficoltà, delle fragilità intrinseche, visibili o invisibili agli occhi. La teoria insegna che viene definita disabilità quella condizione per la quale una persona ha ridotte capacità di relazionarsi con l'ambiente rispetto a ciò che è considerata la norma.

Cosa si intende con il termine volontario?

Prestazione volontaria e gratuita della propria opera, e dei mezzi di cui si dispone, a favore di categorie di persone che hanno gravi necessità e (...) bisogno di aiuto e di assistenza, esplicita per far fronte a emergenze occasionali oppure come servizio continuo.<sup>1</sup>

Al Centro Don Orione l'idea soprascritta di disabile viene capovolta e superata da una visione più ampia e spirituale. Il concetto di dis-abilità nell'ottica Orionina è concepito come un accordo di abilità diverse, complete e complesse nel loro insieme, spesso molto più creative e illuminanti rispetto a ciò che normalmente si intende in tal senso. Di contro, il volontario, non offre solamente un servizio ma risponde a una chiamata personale, intima, a una sua spinta interiore.

Un soggetto dunque, in grado di agire nel sociale, modificandolo secondo una progettualità che trova nel *fare* il proprio senso e conferisce un valore concreto a quella comunità della relazione e dell'interazione che appare come un necessario correttivo alla società globalistica in cui siamo immersi.<sup>2</sup>

In altre parole, l'azione volontaria, mossa da tale spinta, si presenta come possibile attrice di cambiamento rispetto a tutte quelle tendenze, più che mai attuali, dirette alla costruzione di società parcellizzate e non coinvolte in azioni e logiche di solidarietà, in tal senso costituisce ed esemplifica un senso di comunità che getta le sue basi ontologiche nella partecipazione a un bene ritenuto comune e, in quanto tale, collettivo.

<sup>1</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/volontariato> (ultima consultazione 29 Agosto 2023)

<sup>2</sup> Gattino P. opera cit. in VITO A., *Psicologi in ospedale. Percorsi operativi per la cura globale di persone*, Milano, 2014, p. 76

Se tutto ciò conduce a una visione complessa di comunità, intesa come società collettiva basata sulla solidarietà, non si può che prendere in considerazione, per ogni riflessione, studio e progettazione, la pluralità di soggetti sociali che, in questa realtà, interagiscono tra di loro; costruendo una complessa rete di rapporti interrelazionali sociali.

Una pluralità di soggetti in relazione comunica con altri soggetti in relazione.

L'Opera Don Orione, nello specifico, intende<sup>3</sup> come persone al servizio delle persone la relazione tra volontario e disabile. In tal senso fa propria l'idea che vede riassunto nel termine "prosocialità" il senso dell'operato del volontario, ma anche del disabile; come persone «che hanno una tendenza individuale a mettere in atto dei comportamenti mirati ad ottenere effetti positivi e benefici su altre persone»<sup>4</sup>.

Entrambi parti di un tutto, quindi, che considera non solo il bisogno primario, ma tutta la gamma delle emozioni da entrambe le parti. Viene, di conseguenza, a rompersi lo schema di quella "quarta parete" che si limitava a intendere le persone coinvolte nelle relazioni come "erogatori e fruitori" di un bene o servizio, per andare verso dimensioni olistiche, ben più profonde, del concetto stesso di persona e di relazione interpersonale.

---

3 Il pensiero Orionino vede il volontario ed il disabile come uno al servizio dell'altro. Entrambi hanno un ruolo di crescita/aiuto e per l'altro. Ognuno di loro (anche se ognuno a suo modo) attua comportamenti mirati ad ottenere effetti sull'altro. Quindi non erogatore e fruitore a senso unico ma a doppio senso.

4 BEGOTTI T., BONINO S., *La prosocialità*, in "MINORI E GIUSTIZIA" 4/2007, p.69

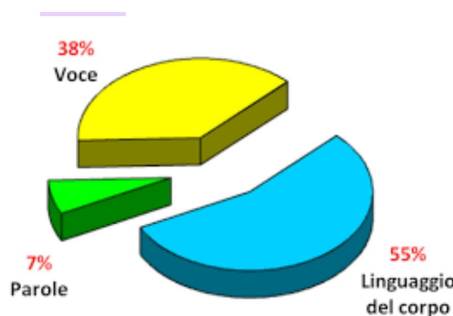
## 1. Il coefficiente artistico.

Quando ci si addentra nella visione delle relazioni che le persone hanno tra di loro, particolarmente in queste prospettive di cura profonda e di chiamata personale al miglioramento di un bene inteso come collettivo, intrecciarsi con il linguaggio artistico è una delle strade sicuramente più proficue, capaci di suggerire atteggiamenti e progettazioni profondi e molto stimolanti.

Secondo il critico d'arte francese Nicolas Bourriaud, l'arte crea interstizi sociali, ovvero spazi di relazione che suggeriscono possibilità di scambio attraverso l'incontro. È in questa dimensione sociale dell'arte che è possibile, quindi, individuare dei bisogni e cercare i linguaggi artistici utili per soddisfarli: «Quando abitiamo la cultura, ne selezioniamo, utilizziamo e modifichiamo i contenuti secondo le nostre necessità»<sup>5</sup>.

La molteplice quantità e varietà di possibili linguaggi che l'arte offre, ci porta all'esito delle ricerche in merito alla comunicazione tra persone, di un grande psicologo, Albert Mehrabian<sup>6</sup>, quando già alla fine degli anni '60 raggiunse significativi risultati in merito alla ricezione di questi messaggi in una relazione comunicativa: risultò, infatti, che il contenuto verbale incide solo per il 7%, che la comunicazione paraverbale (tono, volume, ritmo della voce ecc.), influisce per il 38% e che la comunicazione non verbale (in particolare quella legata a corpo e mimica facciale) ha un'influenza del 75%.

Sempre secondo il critico Bourriaud, in una relazione di comunicazione socio-artistica, il prestatore di servizio ed il fruitore, diventano ciascuno dei "se-



mionauti"<sup>7</sup>(`semio': segni e `nauta': viaggiatore); essi reinterpretano i codici culturali che conoscono per creare nuovi percorsi, personali, nuove attività in funzione della propria storia, in risposta alla propria personalità, intrecciando a

5 BOURRIAUD N., *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia Books, 2004

6 Albert Mehrabian (1939) è uno psicologo statunitense, di origine armena, docente presso L'università della California, a Los Angeles, particolarmente importante per gli studi e le ricerche sull'importanza della comunicazione non verbale.

7 Cit.

queste creazioni, di continuo, la propria visione del mondo. Se, come spesso accade, la relazione tra le persone rischia di incepparsi, ad esempio, sul terreno del verbale, i "semionauti" sapranno attivare dei percorsi nuovi, aggirando l'ostacolo e attingendo da altri codici: in tal senso il paraverbale e, soprattutto, il non verbale prenderanno forza e renderanno possibile la partecipazione attiva dei soggetti nella relazione.

È facile intuire, parlando di relazione difficile e compromessa, di come queste argomentazioni siano significative nell'ambito della disabilità e di quanto, pertanto, il linguaggio artistico possa essere un'importante risorsa cui attingere per costruire percorsi di vera cura, di dialogo e attivazione. Ma, come in ogni percorso educativo, è quantomai indispensabile portare sullo stesso piano il "che" e il "fare", l'azione e la riflessione. Come sottolineava, infatti Paulo Freire, il pedagogista "degli oppressi", «azione e riflessione (sono) talmente solidali, strette da un'interazione così radicale che, sacrificandosi anche parzialmente una delle due, immediatamente l'altra ne risente»<sup>8</sup>.

Se, quindi, assolutamente importanti risultano delle progettazioni artistiche nei contesti che si occupano di disabilità, è altrettanto fondamentale che chi si attiva in essi abbia riflettuto e condiviso, attraverso un pensiero critico, il concetto stesso di disabilità.

Il tema della disabilità, infatti, permette di comprendere come la società definisca le appartenenze e le differenziazioni; al contempo, permette di maturare un pensiero critico nei confronti di una logica binaria che contrappone abile e non abile. Solo superando, infatti, questa stretta maglia, frutto di stereotipi e pregiudizi, ci si potrà addentrare, da veri viaggiatori, sul terreno di nuove visioni e di future nuove relazioni, attivando processi empatici ed entropatici. In queste relazioni, infatti, risulta quantomai necessaria una riflessione sui rapporti che si instaurano tra chi compie il cammino, volontario, educatore o disabile che sia.

In tal senso aver ben chiaro che, per attivarsi in relazioni dialogiche e proficue, occorre riflettere sul concetto stesso di persona e di relazione tra persone e sui concetti di empatia ed entropatia, è un punto di partenza necessario. Laddove il gap sulla comunicazione verbale è maggiore, ricorrere al teatro inteso nelle sue tecniche/processi più attuali, dove il corpo e le espressioni facciali hanno una forte predominanza, spingerà senz'altro l'individuo ad abitare l'esperienza nell' hic et nunc, prendendo consapevolezza dell'altro e consapevolezza di essere parte attiva nel processo relazionale.

---

8 FREIRE P., *La Pedagogia degli Oppressi*, Torino, EGA, 2002, p.77

Se è vero che con "empatia" si indica la capacità intuitiva di comprendere le intenzioni dell'altro, decidiamo di chiamare "entropatia" il processo intenzionale per il quale va della costituzione (e quindi della realtà stessa) dell'altro; l'entropatia è pertanto la precondizione della comprensione empatica, ed è anche il primo momento della stessa. La consapevolezza entropatica che io detengo degli altri (uomini o animali) mi consente di avvertire una profondità psichica operante in loro, e un potere costituente sopra la realtà che li qualifica come protagonisti di una vita cosciente, di un vissuto che individua la loro identità e la loro esistenza unica e irripetibile.<sup>9</sup>

In questa prospettiva di riflessione, si fa spazio un "allenamento mentale" che consente lo sviluppo di un'intelligenza di tipo sociale; non è solo ed esclusivamente metacognizione e teoria della mente, ma frutto dell'accesso diretto al mondo dell'altro. Questo è solo uno dei rapporti con l'altro, ma verosimilmente è quello fondante, sia sul piano evolutivo della specie che sul piano della storia individuale.

Nel momento in cui dalla riflessione si passa all'azione, e quindi si creano e sviluppano percorsi educativi con la disabilità, occorre considerare che la comunicazione tra le persone con e senza disabilità è un problema a doppio senso. Se, infatti, viene di primo acchito da pensare che i problemi maggiori li possano vivere le persone con disabilità, non si considerano tutte le problematiche che educatori e volontari dovranno affrontare per far sì che avvenga l'incontro, che sia davvero favorito un dialogo attivo, che ci si incontri a metà cammino, l'uno teso verso l'altro, perché possano nascere strade condivise di bellezza comune.

In tal senso prende particolare importanza il considerare fondamentale, prima ancora dell'azione rivolta all'utenza, una formazione adeguata, costante e aggiornata, del personale che, con l'utenza, ha a che fare. Si tratta di proporre, in termini permanenti, delle occasioni formative non solo teoriche, ma anche pratiche, affinché possano esser assimilati linguaggi, strumenti e metodologie in grado di ampliare il bagaglio concettuale e strumentale dell'educatore e del volontario. Delle formazioni che comprendano anche metodologie artistiche che mettano in primo piano l'utilizzo del corpo, e quindi del non verbale, quale strumento di comunicazione e liberazione, del sé e degli altri.

Di sicuro, tra i linguaggi artistici assimilabili, ruolo protagonista lo ricopre il teatro. Nei laboratori teatrali, intesi nelle loro metodologie socio-educative, i processi che si attivano hanno un valore in sé, pronti a fluire tra e con i protagonisti

<sup>9</sup> HUSSERL E., in <https://journals.openedition.org/estetica/1978?lang=en#:~:text=Se%20%C3%A8%20vero%20che%20con,della%20comprensione%20empatica%2C%20ed%20%C3%A8> (ultima consultazione 29 Agosto 2023)

partecipanti e non hanno valore come prodotto finale, da raggiungere a prescindere.

L'insieme degli esercizi e delle tecniche attivabili, partono dal presupposto che ci si occupi di

(...) un'area variegata di azione caratterizzata dall'uso consapevole di un linguaggio creativo dalla forte connotazione espressiva, e protesa a costruire spazi vitali del desiderio, della rigenerazione delle relazioni umane, di creazione di comunità come contesto legittimo di apprendimento e di evoluzione collettivi.<sup>10</sup>

Far proprie delle tecniche teatrali per attivarsi con la disabilità significa ospitare un nuovo atteggiamento mentale, ma anche un'attenzione alla tecnica sia corporea che interpretativa. Con l'uso delle tecniche teatrali di tipo sociale ed educativo, sia gli "oper-attori" che i "dis-abili" si addentrano nel viaggio che li condurrà alla rottura della cosiddetta "quarta parete", di quel muro immaginario in grado di dividere chi assiste da chi comunica. Nella storia del teatro questo viaggio ha comportato anni e anni di sperimentazioni, dal teatro nato dal popolo e per il popolo di origine greca, in cui «il popolo libero (...) cantava all'aperto»<sup>11</sup>, alle opere difficili, trasmesse da attori professionisti a un pubblico elitario e selezionato; tra questi due antipodi molte sono state le sperimentazioni, le tecniche e le metodologie che hanno mirato a riportare il linguaggio teatrale in mano di chiunque ne sentisse il bisogno e la necessità.

Il 1900 è il secolo nel quale la ricerca da parte di nomi quali Stanislavskij a Mosca, Augusto Boal in Sudamerica, TatsumiHijikata in Giappone, esplorano e rivoluzionano le tradizionali forme comunicative legate a teatro e danza, trasformando le rappresentazioni in *performance* con l'intento di liberare l'uomo dalla prigione dei suoi condizionamenti.

Conoscere alcuni di questi linguaggi, alcune di queste metodologie e farli propri inventando dei laboratori teatrali che coinvolgano oper-attori e dis-abili assieme, significa dare qualità alle proposte di una struttura, significa porre, davvero, al centro il dis (e/o) abile nella direzione di una nuova lettura di quel che si intende per "qualità della vita", attivando significativamente percorsi di reale ricerca del bene collettivo.

---

10 PERINA R., *Per una pedagogia del teatro sociale*, Milano, Franco Angeli, 2015, p.11

11 BOAL A. *Il teatro degli Oppressi*, Molfetta, La Meridiana, 2011, p.24

## 1.1 In termini di Neuroscienze. Risonanze emotive

Le neuroscienze cognitive hanno ampiamente dimostrato come la maggior parte dei nostri comportamenti, siano guidati da processi che avvengono senza la nostra piena coscienza. Tra questi, un ruolo determinante è giocato dalle emozioni. Si possono definire le emozioni come il risultato dell'attivazione di specifici circuiti neuronali, provocata da particolari stimoli interni od esterni al soggetto. Il comportamento che compare a seguito di un'emozione ha il fine di mantenere o modificare l'equilibrio del soggetto stesso<sup>12</sup>. In alcune situazioni di disabilità, l'incapacità di gestire gli stati emozionali è spesso la causa di comparsa di conflitti ed atti auto ed etero aggressivi.

Per far fronte a queste problematiche, diverse sono le esperienze laboratoriali in cui sono state sperimentate delle metodologie di teatro. Presso Villa Albani a Roma<sup>13</sup>, ad esempio, è stato attivato un programma di alfabetizzazione emotiva, gestito dalla Cooperativa Sociale Alteya<sup>14</sup>. Le attività previste dal progetto sono organizzate e condotte da una équipe multidisciplinare (educatori, psicologo clinico, operatori assistenziali). In questo ambito è stato progettato un laboratorio teatrale, condotto da un regista e formatore, con l'obiettivo di utilizzare l'analogia teatro-vita e permettere ai pazienti di sperimentare, nell'ambiente protetto del palcoscenico, situazioni emotive collegate a diversi aspetti della vita.

Nella stessa direzione, in termini di sperimentazioni di linguaggi diversi per attivazioni con la disabilità, di sicuro valore è menzionare il convegno che il Centro Studi Erickson ha organizzato, a Trento, nel 2014. *Sviluppare le abilità di comunicazione nella disabilità* (16 e 17 maggio 2014) si proponeva di offrire ai partecipanti una visione d'insieme delle strategie, strumenti e metodi per lavorare attraverso forme di comunicazione alternative.

Per poter far propri gli strumenti teatrali occorre far propria una delle teorie principali dal "far teatro", ossia che il corpo e tutto ciò che esso è in grado di comunicare, sono i veri protagonisti delle azioni in gioco. Da ciò si potrà chiaramente capire come eventuali deficit di linguaggio, così comuni nel campo della disabilità, non significhino più assenza totale di comunicazione. Infatti, lo scambio di pensieri, emozioni, sensazioni informazioni, avviene non soltanto attraverso la parola o la scrittura, ma anche attraverso i gesti, le immagini, i

<sup>12</sup> ETKIN A., BUCHEL C., GROSS J., *The neural bases of emotion regulation*, in [https://psu-psychology.github.io/psy-511-scan-fdms-2018/lectures/pdf/The\\_neural\\_bases\\_of\\_emotion\\_re.pdf](https://psu-psychology.github.io/psy-511-scan-fdms-2018/lectures/pdf/The_neural_bases_of_emotion_re.pdf) (Ultima consultazione 30/08/2023)

<sup>13</sup> Villa Albani è una struttura pubblica appartenente alla AIss Roma 6 i cui costi sono a carico del Sistema Sanitario Nazionale e che ospita numerosi pazienti che presentano deficit cognitivi secondari e svariate patologie.

<sup>14</sup> <https://www.alteya.it/> (Ultima consultazione 30/08/2023)

suoni. In alcune persone disabili, movimenti sincopatici sono la preponderante forma comunicativa. Come spesso sottolinea Vittorio Gallese<sup>15</sup>, il corpo è lo strumento dal quale scaturisce l'energia vitale, è il luogo che si attiva grazie ai sensi e grazie all'incontro con il mondo e con le emozioni che ne scaturiscono.

Per una struttura che si occupa di disabilità, arricchirsi di studi scientifici ma anche di metodologie artistiche, significa sicuramente offrire agli operatori un sistema complesso, attento e aggiornato per far fronte alle problematiche presentate dal contesto e al contempo, dare un giusto equilibrio ai saperi, laddove, culturalmente, si tende a dar sempre più risalto ai contributi scientifici piuttosto che a quelli artistici. Offrire una nuova visione dell'arte: essa, infatti, sembra godere di una certa superiorità rispetto alla scienza per tutte le possibilità che offre di incontro con l'altro, in termini non solo di scambio ma anche di incontro, di immedesimazione empatica ed entropatica. La ricerca neuroscientifica, inoltre, dice che è vero che uno degli aspetti più caratteristici e distintivi dell'umano è il linguaggio, ma che forse abbiamo esagerato nell'attribuire alla sola mediazione linguistica la possibilità di comprenderci reciprocamente.

Il teatro, dunque, diventa un'occasione globale, in quanto espressione antica della creatività artistica, frutto di un'evoluzione che non è soltanto biologica ma anche culturale e che testimonia come l'essere umano abbia imparato ad approcciarsi con la realtà del mondo esterno, in un modo del tutto diverso da quanto era avvenuto fino a quel momento. L'arte, infatti, insinuatasi già nel mondo primitivo, tra grotte affrescate e selci decorate, propone un mondo fisico, fatto di oggetti e cose, che vanno al di là del solo significato utilitaristico. Espande il materiale in una dimensione fatta di "spirito", di incontro con significati emotivi più profondi e complessi. Con lo stesso principio, nel teatro, il corpo dell'attore perde la connotazione esclusiva di strumento per diventare simbolo, in grado di presentificare qualcosa che apparentemente è solo nella mente dell'artista.

Il corpo nella sua totalità diventa mediatore di relazione interpersonale.

La comprensione dall'interno di quello che sta facendo l'altro, mette in gioco risorse analoghe a quelle che sta utilizzando chi agisce. Nelle persone "neurotipiche", i disturbi della comunicazione possono includere problemi con il linguaggio, ma non con l'interazione sociale. Noi "risuoniamo", e la tavolozza motoria messa in risonanza dall'agire altrui, evoca l'attivazione delle aree

<sup>15</sup> Vittorio Gallese è professore di Fisiologia umana presso l'Università di Parma. I suoi studi e le sue ricerche vertono sulla relazione tra conoscenze e percezioni dell'azione. Membro del gruppo di ricerca che ha identificato i "neuroni specchio", ha elaborato, di conseguenza, un approccio interdisciplinare alla questione dell'intersoggettività e della conoscenza sociale.

premotorie e parietali, consentendo, con l'altro, una relazione di identità e reciprocità permessa, proprio, dalla relazione intracorporea. In altre parole, la porta di ingresso diretta al mondo dell'altro è il corpo vivo, con i meccanismi nervosi condivisi che sottendono l'esperienza mentale. Nel caso di laboratori rivolti a persone disabili, la scansione ritmica dell'azione (coinvolgente parti diverse del corpo) che l'oper-attore pantomima al disabile, svincola completamente il suo corpo dal consueto finalismo utilitaristico; il gesto fa proprio, come fine, l'espressione, capace di costruire nuove identità collettive e insieme individuali, in una comunità di individui simili ma, al contempo, diversi.

L'attivazione dei processi empatici che il teatro offre, è supportata, scientificamente, dal contributo delle neuroscienze e, in particolare, da tutti gli studi sui neuroni specchio. È, infatti, ampiamente dimostrato come, ad esempio, l'azione compiuta direttamente da una persona attivi certe aree del cervello attivabili anche nel momento in cui si osserva qualcuno compiere la stessa azione. La stessa cosa succede quando si prova una certa emozione o quando si osserva il corpo di un'altra persona che prova quella stessa emozione: da una posizione soggettiva, quindi, i neuroni specchio, se attivati, permettono una dimensione di tipo inter-soggettivo. E le dimensioni intersoggettive sono quelle che permettono, a dei singoli, di sentirsi un gruppo, di sentirsi comunità, di abbattere muri per favorire veri incontri, capaci di trasformazione. Il teatro favorisce l'attivazione di queste dinamiche e il corpo ne è il protagonista. Jacques Derrida<sup>16</sup>, nella sua prefazione a *Il teatro e il suo doppio* di Antonine Artaud<sup>17</sup>, parla della parola come "cadavere della parola psichica". In tal senso ci propone il corpo come una possibile "parola prima della parola" e l'arte, nella sua totalità, come occasione, per tutti gli uomini, di svelamento di se stessi e di vero incontro con l'altro e con le sue diversità.

## 1.2. Prospettiva Filosofica. Il respiro interpretativo.

L'arte così intesa, e il teatro sociale ed educativo *in primis*, affondano le loro radici in una cornice di senso filosofica che prende in mano il concetto di interpretazione per contestualizzarla. Essa, infatti, non potrà mai essere oggettiva, staccata e indifferente all'interprete; essa prende forma ed essenza grazie al mondo, a qualsiasi testimonianza del mondo e della vita, in un dialogo continuo, e in continuo cambiamento, di tipo ermeneutico.

L'ermeneutica, infatti (dal gr. ἐρμηνευτική (τέχνη), propr. "arte dell'interpretazione"), è quel ramo della filosofia che indaga l'umano, nelle sue capacità inter-

16 Jacques Derrida (1930-2004) fu filosofo e saggista francese.

17 Antonine Artaud (1896-1948) fu drammaturgo, attore, saggista, regista teatrale e attore francese.

pretative e, quindi, nelle sue strette relazioni con il mondo in cui vive. Ha come oggetto di studio, di conseguenza, le «continue correlazioni tra il sé e l'essere in un processo che va dalla totalità delle manifestazioni umane alle sue parti e viceversa»<sup>18</sup>.

Creare dei percorsi artistici capaci di trasformazioni positive, in un contesto come quello di una struttura per disabili e alla luce di queste cornici di senso filosofiche significa, per forza, porsi alcuni quesiti: come potenziare la comunicazione? Come rafforzare l'empatia? come migliorare la *compliance*? Come raggiungere l'intelligenza sociale? E ancora: come avvicinarsi ai sentimenti propri e altrui senza essere travolti, da quella che alcuni sociologi hanno chiamato "eccesso di generosità"? E proprio ricorrendo alla filosofia, possono essere trovate alcune risposte. Nell'estetica aristotelica, ad esempio, utile è il concetto di *mimesis*: secondo il filosofo, infatti, l'uomo tende naturalmente all'imitazione e, in ciò, prova del piacere e, al contempo, misurandosi con l'altro, definisce e ridefinisce il proprio comportamento etico. Chi fa teatro, pertanto, indaga se stesso, gli altri e il mondo, attivando dei processi di conoscenza reali e, al contempo, spirituali. La *mimesis*, quindi è finzione utile alla conoscenza e interpretazione del reale; è, al contempo, quello "scudo di Perseo" che permette, a chi fa teatro, di osservare ciò che emerge senza esserne pienamente coinvolto, a volte fagocitato. Il "far finta di", la simulazione teatrale, libera dal peso che, a volte, il reale propone e, contemporaneamente, permette a questi pesi di esprimersi, di emergere e di venir letti e interpretati "a una distanza di sicurezza". La *mimesis*, quindi, offre a chi fa teatro, un'immersione in un altro mondo; in una struttura che accoglie disabili, dove somiglianze e differenze si incontrano e si scontrano, fare teatro assieme, concedersi del tempo per "far finta di", significa aprire nuovi scenari di comunità: «quando la rappresentazione assume i tratti dell'imitazione, il riferimento diventa somiglianza e il rapporto tra il sostituto e il sostituito si basa cognitivamente sulla differenza nella somiglianza»<sup>19</sup>.

18 <https://www.treccani.it/vocabolario/ermeneutica/> (Ultima consultazione 30/08/2023)

19 IACONO A.M., *L'illusione e il sostituto. Riprodurre, imitare, rappresentare*, Milano, Mondadori, 2010, p.121

## 2. Il 1900 . Esplorazione e rivoluzione dei metodi di comunicazione a teatro. Tre tecniche a confronto.

Nella danza moderna giapponese But , che si ispira al movimento Ankoku-but <sup>20</sup> è chiaramente percepibile la forza del corpo quale strumento per la comunicazione delle tensioni emotive. In questa forma artistica, il corpo dialoga con gli oggetti che ci sono e anche con le cose che non ci sono, con una tendenza a colpire lo spettatore grazie a *performance* d'impatto, capaci di stravolgere pregiudizi e moralismi. Vengono messi in discussione concetti quali il bello e il brutto, il valore e il dis-valore, andando a ripescare legami profondi con la natura e con le ritualità ancestrali. Le membra sono scosse da tremori sincopati e dolenti; il viso si tende, diventa maschera orrida, digrigna i denti, soffre, mentre ogni muscolo del corpo si contrae in spasmi ritmici.

Alcuni esercizi tratti da questa metodologia e proposti in versioni laboratoriali teatrali, permettono agli oper-attori di sperimentare, in maniera forte, l'utilizzo del corpo quale strumento di comunicazione al posto del verbale. L'oper-attore, così, si fa organico, amplia e trascende il concetto di estetica diventando egli stesso "luogo di comunicazione". Il corpo va oltre a ciò che si considera bello, brutto, armonico, disarmonico, abile o dis-abile: la sua urgenza comunicativa diventa unicamente quella di condividere "cose invisibili", cose che stanno dentro ciascun essere umano: stati d'animo, bisogni, desideri. I movimenti, quindi, acquisiscono una valenza sacrale: il corpo diventa contenitore dell'anima. Ecco che nel movimento – seppur artistico - si ritrova la struttura che connette alla vita umana. Tale forza, come si potrà ben capire, è in grado di permettere un dialogo forte, e libero, tra conscio e inconscio, aspetto questo che per dei partecipanti dis-abili assume particolare importanza: da una parte liberare certe situazioni profonde permette la loro oggettivazione e, quindi, liberazione, dall'altra permette agli operatori di conoscere, dell'utente, aspetti prima d'ora non noti o solo parzialmente. Pescando i propri rimandi e simboli nel patrimonio dell'inconscio si apre una modalità per esplorare ed integrare la dimensione psicosomatica, evocatrice di un legame originario che connette l'essere umano con ciò che va oltre alla sua esperienza sensibile quotidiana.

---

<sup>20</sup> Il movimento Ankoku-but fu attivo in Giappone intorno al 1950. Chiamata anche "danza tenebrosa" prevede la nudità dei ballerini, i corpi ricoperti da pittura bianca e smorfie legate all'antico teatro giapponese del N .



### 1. Danza But

La danza But si intreccerà fortemente con i linguaggi teatrali, cambiandone spesso i processi recitativi.

In generale, comunque, possiamo osservare come tutto il '900 sia un secolo di grande sperimentazione artistica, anche in campo teatrale. Uno degli attori protagonisti di trasformazione in questo campo fu sicuramente Konstantin Sergeevič Stanislavskij<sup>21</sup>. Secondo il teorico del teatro, il compito del regista non è tanto sostituirsi o sovrapporsi all'attore, quanto piuttosto guidarlo verso la migliore rappresentazione possibile. Così facendo, è riconosciuta la centralità dell'attore all'interno della messa in scena, attribuendo alla regia un ruolo non solo di guida ma anche di aiuto e di supporto all'attore stesso. Secondo il suo pensiero, gli attori hanno tutti pari valore e pari dignità e, per crescere e migliorare, hanno necessità di una guida in grado di indirizzarli verso la strada giusta. Questo è, in fondo, il ruolo del regista a teatro: non porsi mai come superiore, ma come sostegno. L'attore è centrale, quindi il suo ruolo è centrale. Al fine di sviluppare le proprie capacità artistiche e creative, gli attori devono superare, secondo Stanislavskij, il semplice processo imitativo, facendo riferimento costante alla propria personalità. Attraverso un metodo fondato sulla *psicotecnica*, oltre che alla perfetta conoscenza delle tradizionali norme della recitazione, l'attore deve cercare entro se stesso, nel profondo dell'anima e della sua esperienza di vita, la molla per dare vita al personaggio, secondo un atto che Stanislavskij definisce di pro-creazione. Partendo dalla conoscenza del proprio io privato, dalla propria esperienza, l'attore deve giungere a sviluppare quello che secondo Stanislavskij è l'"io creativo" il quale, a sua volta, produrrà l'"io personaggio". Dopo avere sollecitato l'attività immaginativa, riflessiva, dell'attore, proiettata dall'interno della vita dell'attore stesso verso l'esterno, verso il

<sup>21</sup> Konstantin Sergeevič Stanislavskij (1863-1938) fu regista e attore teatrale. Fu insegnante di russo e teorico del teatro. Ideatore del cosiddetto "metodo Stanislavskij", basato su un approfondimento psicologico del personaggio e delle relazioni tra esso e l'attore.

mondo, nascerà il *sottotesto*, ovvero ciò che immaginiamo possa essere accaduto prima o dopo la vicenda rappresentata dal personaggio che l'attore andrà ad interpretare. L'attore userà così la propria memoria emotiva stabilendo analogie tra la sua personale sensibilità e quella del personaggio, entro un continuo scambio vitale. L'attività immaginativa messa in moto dall'attore si specifica e si precisa, eliminando ciò che è inutile. Nella perenne riattivazione, tra immaginazione e realtà, l'attore includerà il personaggio che egli stesso ha saputo ricercare al suo interno. La tecnica specifica, il *metodo*, introdotto da Stanislavskij, impegna l'attore ed il regista che lo guida, in un arduo e prolungato lavoro che va oltre al coinvolgimento delle prove tradizionali, arriva ad invadere nel profondo la vita stessa degli artisti e comporta una rivoluzione dei modi e delle consuetudini proprie della prassi teatrale fine ottocentesca.



2. *Espressioni delle emozioni: le teste di carattere. scultura di F. X. Messerschmidt*

Per ottenere la credibilità scenica, il maestro creò esercizi che stimolassero le emozioni da provare sulla scena, dopo aver analizzato in modo profondo, gli atteggiamenti non verbali ed il sottotesto del messaggio da trasmettere. Secondo il regista russo, esso si compone di quattro fasi fondamentali: la *conoscenza*, il primo approccio al copione ed al personaggio; la *reviviscenza*, che consente all'attore di scavare nel suo trascorso emotivo per cercare affinità col suo personaggio; la *personificazione*, che aiuta l'attore ad agganciare le sue emozioni alle azioni fisiche del personaggio; la *comunicazione*, che favorisce la collaborazione tra le parti sul palcoscenico condiviso. Finalità ultima del metodo è l'innalzamento da parte dell'attore, della cosiddetta *quarta parete*, quella parete immaginaria che separa il palcoscenico e chi vi recita dal pubblico, che l'attore deve essere in grado di creare per riuscire ad isolarsi totalmente raggiungendo così uno stato di *solitudine scenica*.

Sicuramente di gran rilievo tra gli sperimentatori di trasformazioni teatrali nel '900, è la figura del regista e attore Augusto Boal<sup>22</sup>. Egli, fin da subito, cercò di dirigere il teatro Arena di San Paulo, in Brasile, perché riospitasse il popolo, profondamente convinto che il teatro dovesse cessare di essere un luogo privilegiato, aperto solo a un'élite acculturata e danarosa. Frutto delle sue azioni e trasformazioni teatrali, nacque la metodologia del Teatro degli Oppressi, dove, in tutte le tecniche e gli esercizi proposti, emerge l'obiettivo, di freiriana impostazione, della "coscientizzazione" dell'individuo attraverso il dialogo ed il confronto con l'altro. L'idea di Boal è di un teatro inteso come lavoro collettivo, di conoscenza ed analisi di contesti oppressivi, sia esterni che interni all'uomo, ai fini della loro analisi e del tentativo di superamento e liberazione:

Il teatro dell'Oppresso non è una serie di ricette, di procedimenti liberatori, un catalogo di soluzioni già conosciute: è soprattutto un lavoro concreto su una situazione concreta, in un momento dato, in un luogo determinato. È uno studio, un'analisi, una ricerca. Se qui l'oppressione è più sottile, può essere che i mezzi per combatterla debbano essere più sottili; se è più sofisticata, dovremo forse trovare delle forme più sofisticate; (...). Una cosa è certa: se l'oppressione esiste bisogna farla cessare.<sup>23</sup>

Per Boal "tutto il corpo pensa": l'uomo è l'insieme di corpo, mente ed emozioni e l'arte, di conseguenza, deve essere sentita a livello dei sensi. L'obiettivo della metodologia è chiaramente descritto dall'autore: «Per comprendere questa "Poetica dell'Oppresso" bisogna tener presente il suo principale obiettivo: trasformare il pubblico *spettatore*, oggetto passivo, in soggetto, attore, capace di modificare l'azione drammatica»<sup>24</sup>.

In tutte le tecniche e negli esercizi della Metodologia di Boal, protagonista è l'azione in sé, in grado di attivare quell'innata "teatralità umana" che altro non è se non la capacità di ogni persona – non solo dell'artista – di usare il linguaggio teatrale. L'obiettivo è quello di permettere, a tutti coloro che ne avvertono la necessità, di poter "essere teatro", e di usare questo *medium* per conoscere il mondo reale e trasformarlo, perché «Non basta aver coscienza che il mondo dev'essere trasformato: occorre trasformarlo!»<sup>25</sup>.

22 Augusto Pinto Boal (1931-2009), fu attore, regista teatrale, scrittore e politico brasiliano. Particolarmente famoso per la metodologia del teatro degli oppressi

23 BOAL A., *Il poliziotto e la maschera. Giochi, esercizi e tecniche del teatro dell'Oppresso*, Molfetta, La Meridiana, 2005, p.30

24 BOAL A., *Il teatro degli oppressi. Teoria e tecniche del teatro*. Molfetta, La Meridiana, 2011, p.26

25 BOAL A., *Il poliziotto e la maschera. Giochi, esercizi e tecniche del teatro dell'Oppresso*, Molfetta, La Meridiana, 2005, p.31

Il Teatro degli Oppressi fa assumere allo spettatore il ruolo di protagonista dell'azione drammatica, perché ritiene che questo stimoli la successiva estrapolazione di quell'esperienza nella vita reale. Lo spett-attore (come lo chiama Boal) entrando in scena e reagendo all'oppressione nella finzione teatrale, si arricchisce di idee ed energie. Ha la possibilità di capire e trasformare, esercitandosi all'interno di una situazione protetta, per poi affrontare, con un maggior bagaglio di strumenti ed esperienze, l'oppressione reale.

Tutte le sperimentazioni finora esaminate, che sono solo una parte degli innumerevoli tentativi che il '900 vide in questo campo, si possono immaginare come possibili strumenti, non statici, non immobili; sono, in realtà un bagaglio cui attingere, totalmente o parzialmente, per costruire i propri percorsi di senso, i propri progetti artistico-educativi, calibrati sulla base delle proprie storie, delle proprie persone, delle proprie esigenze specifiche.

Tutte hanno alla base, comunque, il fatto che offrono la possibilità di nuovi sguardi, di nuovi modi per conoscere e leggere se stessi, gli altri e il mondo, attivando il corpo e i suoi sensi fin da subito e in maniera forte.

Tutte hanno alla base il grande valore dato al processo creativo e la creatività è un elemento cardine, sia individuale che sociale, per aiutare a risolvere i problemi, a superare le disuguaglianze. In tal senso è uno strumento fondamentale per la salvaguardia e la promozione dei diritti umani fondamentali.

## 2.1 Laboratorio di Teatro di processo. Centro Don Orione.

*Non siamo macchine pensanti che si emozionano, ma macchine emotive che pensano. Legare le emozioni alle proprie esperienze personali.*  
A.R. Damasio.

È necessario mettersi dentro la consapevolezza che sperimentare forme di comunicazione su più livelli in contesti dove convivono molteplici realtà è giusto e utile, utile nel senso che, se ci si capisce "meglio" la Qualità di Vita nostra e delle persone con le quali ci relazioniamo, sarà senz'altro migliore. *Teatranti Vaganti* nasce al Centro Don Orione per volontà e condivisione di credo di una prossima educatrice con esperienza decennale in Teatro e tecniche teatrali, ed un gruppo di volontari e operatori del Centro stesso. La condivisione di pensiero degli oper-attori sta nella seguente affermazione: il perseguire nella

comprensione del dis-abile, parte dal disabile stesso ma passa per il proprio io. La *compagnia* è composta da sei maschi dis-abili adulti, tre dei quali in carrozzina; cinque hanno difficoltà di linguaggio, uno in modo importante. Cinque volontari - dei quali tre femmine - a *conduzione, sostegno regia* del gruppo, una operatrice esperta in tecniche teatrali laureanda in Scienze della Educazione presso IUSVE, coadiuvata da un operatore addetto all'assistenza. La compagnia al completo conta 12 attori e una regista.

Nelle giornate dedicate agli incontri teatrali, ogni volontario ha dato disponibilità a mettere in gioco il personale bagaglio di *esistenza intrapsichica* mentale e fisica permettendo che questa, venga organizzata, guidata, curata laboratoriamente. L'uso delle tecniche teatrali precedentemente descritte, un personale sforzo emotivo non sempre facile e/o immediato, aprono il sipario del laboratorio. L'oper-attore si prende in carico emozioni, paure, desideri del dis-abile - il protagonista - nella ricerca di un reale linguaggio comune e quindi riproducibile. A sua volta il dis-abile diventa attore, affinando mimica, gestualità corporea e uso della voce (voce non parole) riproponendo per nimesi atteggiamenti del volontario. Prove per la gestione degli stati emozionali inespressi per rendere un'energia da implosiva (con potenziale lesivo) ad esplosa nel significato di esternalizzata, espressa. I componenti del gruppo usano tutti solamente lo stesso linguaggio del corpo, della mimica, della voce.

Prima fase: conoscenza reciproca. Inizialmente solo muoversi nello spazio a disposizione comporta disagio. Lo spazio non viene usato tanto per essere riempito quanto per essere lasciato vuoto. Inizia un lavoro sul corpo che esprime emozioni. Momenti di osservazione e confronto. Si diventa spett-attori attivi, osservando impossessandosene, nuovi modi per riproporre un bagaglio di energia tale da essere palpabile. Attraverso un percorso guidato, si sperimentano tutte le emozioni e si selezionano alcuni movimenti, espressioni. Ricerca dell'emozione preponderante. Si lavora con tutte le tecniche a disposizione sull'emozione più presente tra i nostri protagonisti che risulta essere la solitudine. Lavoro di nemesi sul modo di esprimere con il corpo questo sentimento. Si inizia a creare un sottotesto, una contestualizzazione. In modo "naturale" -ma non per questo semplice- si distinguono delle macro situazioni. Dopo varie destrutturazioni e l'uso di metafore (l'isola, il paesaggio oscuro, la corda spezzata) riconosciamo una solitudine per isolamento, con sentimenti di abbandono. Una solitudine per estraniamento con percezione di una *unicità*; rifiuto di affrontare il contatto, senso di non appartenenza. Una terza forma di solitudine per senso di separazione dal mondo ma non da se stesso; è mantenuto il dialogo con il proprio io, dove si inserisce la presenza di altre figure. Si inizia a verbalizzare.

Si creano situazioni dove il protagonista diventato spettatore interviene nella rappresentazione di situazioni di solitudine, nel momento in cui rivive il disagio o non trova la "sua" modalità. Da qui in poi il gruppo diventa compagnia. Da questo stesso momento il titolo del laboratorio è: *Ti cerco, ma non ci sei*. Il lavoro di maieutica è stato portato avanti anche attraverso l'uso della musica e di essenze olfattive. Al fine di rendere il gruppo una compagnia, in alcune fasi, si sono usate carrozzine per tutti i componenti. Non si parla di inclusione ma di comportamento prosociale.

Il laboratorio teatrale di processo proseguirà fino a marzo 2024.

### 2.1.1 Mettere in gioco il capitale emozionale. Opportunità o limite?

Ma c'è davvero disponibilità a mettersi così tanto in gioco? È reale la volontà di sondare nelle profondità dell'io? Si accetta la possibilità di cambiare pensieri e/o punti di vista?

Conoscere se stessi è anche avere timore dei risultati.

Durante le sessioni di teatro la sorpresa maggiore è stata la naturalezza con la quale i nostri dis-abili, trovato il mezzo, hanno fatto *sgorgare* le emozioni. Accertata la possibilità di esprimere i loro disappunti e far cambiare il corso del programma, non si sono tirati indietro. Non c'è stato altrettanto da parte dei volontari. La ricerca dentro se stessi proprio perché reale e sincera talvolta è stata dolorosa e motivo di *scaramucce* (in separata sede) comunque risolte. Probabilmente per i partecipanti a *Teatranti Vaganti*, la forte motivazione data dall'essere precursori di un progetto come questo, all'interno del Centro Don Orione è stata ed è una grande opportunità, ma in assenza di motivazione altrettanto forte, dove il riscontro è "solo" connettersi con se stessi; abbandonare l'arroganza del razionale per l'irrazionale; togliere la maschera sociale; sostituire le reazioni automatiche per scelte realmente consapevoli, sarà un'opportunità o un limite?

«Conoscere la propria oscurità è il metodo migliore per affrontare le tenebre degli altri»,

Carl Gustav Jung.

Momenti di *Ti cerco ma non ci sei*. Compagnia Teatranti Vaganti



## Conclusioni

È intrinseca la difficoltà degli esseri umani di stare in ascolto dei propri bisogni, del proprio io profondo. Eppure, la prima esperienza che impatta sull'anima di chi viene a trovarci al Centro don Orione è la capacità dei nostri ospiti di riconoscere il proprio bisogno e saperlo esprimere senza filtri. È palese il desiderio di essere loro stessi in qualsiasi frangente. Coloro che spesso vengono definiti come soggetti fragili, hanno una forza interiore talmente potente da non poter essere contenuta entro schemi predisposti dalla realtà esterna. La loro abilità è completamente diversa da come viene concepita abitualmente, perché essa supera le barriere delle difficoltà fisiche o psichiche o del giudizio esterno. Chi è, pertanto, la persona fragile? Chi sa riconoscere la propria essenza e la esprime a modo suo, oppure chi invece necessita di un'etichetta semantica per poter ricercare l'inclusione? Il concetto di inclusione, in questa visione, non riguarda più il dare le stesse opportunità a tutte le persone, esso assume il vestito di disabilità come un genere, come una caratteristica per la quale una persona non ha scelto di essere tale e di conseguenza raggiunge la propria autodeterminazione tenendo in considerazione anche questo lato di sé. Ognuno di noi ha una diversità, non intesa come un punto mancante, ma più precisamente come persona dotata di abilità uniche e differenti tra di loro. L'inclusione in quest'ottica assume la messa a disposizione delle diverse abilità o l'integrazione delle diverse abilità di un gruppo di persone per raggiungere un fine comune. Una persona fa parte di una società quando il suo ruolo ha una specificità all'interno della comunità e viene riconosciuta come unica ed irripetibile nella stessa. La persona disabile diventa così persona con capacità ed abilità che premono per emergere, esattamente come la spinta che anima il volontario. L'esperienza di teatro sociale quindi, al servizio di queste persone con l'obiettivo di accompagnarle verso la propria autorealizzazione e l'individuazione del proprio ruolo nella società. Le differenze che ci contraddistinguono in quanto individui, non sono messe in rilievo da etichette di genere, ma raggruppate, per il raggiungimento di un maggior benessere collettivo individuato dallo spettatore – alias la comunità – come l'espressione di abilità speciali in un clima di più ampio e completo respiro, non di inclusione ma di comportamento prosociale. Nel progetto: *Ti cerco, ma non ci sei*, di *Teatranti Vaganti*, sono incluse giornate dedicate alle associazioni del territorio al fine di sensibilizzare la partecipazione volontaria a progetti in cantiere con le stesse finalità.<sup>26</sup>

---

26 La scelta del nome *Vaganti* indica proprio questa ricerca.

## Ringraziamenti

Per tutto il tempo investito in questo percorso, che vede una prima tappa nella stesura di questa Tesi, ho avuto in mente una poesia: Itaca di K. Kavafis.

*Quando ti metterai in viaggio per Itaca*

*devi augurarti che la strada sia lunga,*

*fertile in avventure ed esperienze*

*(...)*

*quando nei porti – finalmente e con che gioia –*

*toccherai terra tu per la prima volta:*

*negli empori fenici indugia e acquista*

*madreperle coralli ebano e ambre*

*tutta merce fina*

*(...)*

*impara una quantità di cose dai dotti.*

*(...)*

*Itaca ti ha dato il bel viaggio,*

*senza di lei mai ti saresti messo sulla strada.*

*(...)*

Per questo primo arrivo in porto, un infinito grazie a Giulia Fontanella – l'istruttrice cinofila più pazza del mondo! – per avermi fatto conoscere Univol; a Mariapia Scattareggia, LA tutor di Univol, presente, paziente, informata. Grazie alle colleghe e colleghi di corso Univol, belle persone ricche d'animo, *tutta merce fina*.

Grazie alla dott.ssa Andreea Rinja per gli abbracci fisici e morali dai quali attingo sempre nuove consapevolezza e forza. Un grazie a Lisa Zeriali, la visionaria anima di *TeatrantiVaganti* e super tutor del mio tirocinio.

Un ringraziamento profondo a Fabrizio Farina per l'ispirazione di "Persone al servizio delle Persone".

Uno speciale grazie a David, il mio compagno, per infiniti motivi ma primo su tutti perché ha visto la luce! Lui sa...

Un grazie traboccante di stima a Gianni Forte al quale ho "rubato" il pensiero in apertura di tesi, figura determinante nell'accensione della mia curiosità ver-

so forme sperimentali di comunicazione a teatro, ma non solo; e un grazie a Parigi... Lei sa.

Un grandissimo grazie al Centro Don Orione nelle persone di: Responsabile di Struttura dott. Vincenzo Lazzaro per la stima reciproca sia in ambito lavorativo che personale; tutti, ma proprio tutti (quasi cento!) i colleghi, fonte inesauribile di energia; e per ultimo ma non ultimo, mille e mille grazie agli ospiti delle Comunità Alloggio, RSA, Centro Diurno, Gruppo Appartamento e progetti Cascina, che rendono ogni mia giornata al Centro una importante e unica esperienza di vita.

Grazie alla dott.ssa Laura Elia per gli approfondimenti sul teatro dell'oppresso.

Grazie a Kavafis per Itaca... e grazie a me, perché ci sta.

## Bibliografia

Albanese, Ottavia, Pierre André Doudin, and Daniel Martin, eds. *Metacognizione ed educazione: processi, apprendimenti, strumenti*. Vol. 10. FrancoAngeli, 2003.

Antonella Tagliabue. *Fare comunicazione sociale: efficacia o utopia?*

Antonio Damasio. *L'errore di Cartesio* (1994)

Arcidiacono, Caterina. *Volontariato e legami collettivi. Bisogni di comunità e relazione reciproca*. Vol. 232. FrancoAngeli, 2004.

*Arte relazionale per Bourriaud / Artisti e fruitori sono semionauti*

Augusto Bòal. *Il teatro degli oppressi*. Ed. Feltrinelli

Bordignon. *Essere volontari: per un fare capace di pensiero generativo*.

Caprara, Gian Vittorio, and Silvia Bonino, eds. *Il comportamento prosociale: aspetti individuali, familiari e sociali*. Edizioni Erickson, 2006.

Claudio Meldolesi. *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali*

D'Ambrosio, Mariangela. *Il terzo settore fra pratiche di dono e legame sociale in tempo pandemico, 2022- Franco Angeli*

Franco Ruffini. *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di se'*. Ed. Laterza

Giorgio Latti. *Autonomia e relazione. Conoscere la disabilità per conoscere noi stessi*. Nimesis/ antropologia della libertà.

G. Bateson. *Mente e natura*.

Goleman. *Intelligenza emotiva*

Ianes, Dario, and Vanessa Macchia. *La didattica per i bisogni educativi speciali: strategie e buone prassi di sostegno inclusivo*. Edizioni Erickson, 2008.

Lucilla Castrucci. *Deficit cognitivo e disregolazione emotiva: il progetto Alteya di alfabetizzazione emotiva*. Pubblicato il 09 maggio 2023

Matteo Schianchi. *Il debito simbolico. Una storia sociale della disabilità in Italia tra otto e novecento*. Carrocci. (2019)

Oliva, Gaetano. *Il laboratorio teatrale*. Ed. LED

Oliva, Gaetano. *La pedagogia teatrale: la voce della tradizione e il teatro*

*contemporaneo*. Tirso Edizioni

R. Giordano *Theatricalbased medicine: una nuova tecnica di comunicazione*

R. Pagano. *La "scientificità" della pedagogia ermeneutica*

Sebastiani Bruno. *Il metodo Stanislavskij*. Ed. Feltrinelli

U. Galimberti. *Ermeneutica*

Vittorio Salese. *La nascita dell'intersoggettività. Lo sviluppo del sè tra psicotomica e neurobiologia*

Vittorio Gallese. *Il teatro come metafora del mondo. Relazione sulla mente relazionale incarnata*

## Sitografia

Tecniche di teatro, Comunicazione sociale, Terzo settore, Privato sociale, Pratica di dono, Legame sociale, Comunicazione non verbale

