

TESI FINALE DEL CORSO DI TEATRO PER LO SVILUPPO DI COMUNITA'



IL PLAYBACK THEATRE COME STRUMENTO PER LO SVILUPPO DI COMUNITÀ.

Nicola Pivato - Luglio 2015

Relatore Davide Motta

Sommario

INTRODUZIONE	<i>pag. 2</i>
<i>Capitolo primo:</i>	
LAVORO SOCIALE DI COMUNITÀ: VERSO UNA DEFINIZIONE	
<i>1.1 Diverse finalità, diversi interventi</i>	<i>pag. 3</i>
<i>1.1 Sviluppo di comunità: empowerment e capitale sociale</i>	<i>pag. 6</i>
<i>Capitolo secondo:</i>	
L'OPERATORE DI TEATRO PER LO SVILUPPO DI COMUNITÀ.	
<i>2.1 La cornice dell'Operatore come community worker</i>	<i>pag. 8</i>
<i>2.2 La matrice moreniana come base teorica</i>	<i>pag. 11</i>
<i>2.3 Sociodramma e Playback Theatre: due strumenti operativi</i>	<i>pag. 18</i>
<i>2.3.1 Il Sociodramma</i>	<i>pag. 18</i>
<i>2.3.2 Il Playback Theatre</i>	<i>pag. 21</i>
<i>Capitolo terzo:</i>	
PLAYBACK THEATRE NELLA COMUNITÀ DI CASTELFRANCO VENETO.	
<i>3.1 La mia esperienza come Operatore di Teatro per lo Sviluppo di Comunità</i>	<i>pag. 28</i>
CONCLUSIONI	<i>pag. 34</i>
RINGRAZIAMENTI	<i>pag. 35</i>
BIOGRAFIA	<i>pag. 36</i>
SITOGRAFIA	<i>pag. 41</i>

Introduzione

*C'è una meta, ma non una via:
ciò che chiamiamo via è il nostro esistere*

Kafka, Il silenzio delle sirene

L'uomo è un essere speciale, in quanto in grado di cogliere e vivere relazioni comunitarie: noi, infatti, siamo inseriti in un contesto, in un grande contenitore che è la nostra società d'appartenenza, all'interno della quale tutti hanno un proprio ruolo e ognuno interpreta un personaggio nella grande storia della vita.

All'interno di questo grande sistema di relazioni, troviamo dei professionisti accorti che sanno intervenire a vari livelli, mettendo a disposizione le proprie conoscenze al servizio del singolo, dei gruppi e/o della comunità intera.

È proprio la comunità che, a mio avviso, rappresenta l'ambito più interessante d'intervento sociale professionale.

Questo mio lavoro nasce dalla volontà di unire due diversi ambiti d'interesse e di approfondimento, allo scopo di presentare un approccio nuovo al *community work*, fornendo strumenti innovativi come il sociodramma e il *Playback Theatre*.

Nel primo capitolo propongo una chiave di lettura su come possiamo intendere il lavoro di comunità e approfondisco alcuni concetti di base.

Successivamente, ho voluto proporre la mia visione dell'Operatore di Teatro per lo Sviluppo di Comunità, con uno sguardo alla matrice moreniana, parte integrante del mio percorso formativo, approfondendo in maniera sintetica due importanti strumenti quali il sociodramma e il *Playback Theatre*.

Come terzo capitolo ho inserito un'esperienza concreta svolta, analizzata in connessione alla parte teorica precedentemente proposta.

Capitolo primo

LAVORO SOCIALE DI COMUNITÀ: VERSO UNA DEFINIZIONE

1.1 *Diverse finalità, diversi interventi*

Risulta essere spesso molto complesso andare alla ricerca di definizioni, ed è vero anche quando parliamo di lavoro sociale, un campo molto vasto e dai confini non sempre chiari. Un operatore sociale che si appropria ad operare in tal campo, dovrebbe anzitutto aver chiaro l'area d'azione del suo intervento. È possibile effettuare una distinzione ed individuare tre macro aree in riferimento alle modalità d'azione: il lavoro sul caso, il lavoro con i gruppi e il *community work*.

Raineri (2011) fa notare come il processo d'aiuto, alla base del lavoro sociale, interessi sempre una pluralità di persone, ma cambi la finalità d'intervento in base all'azione che si sta compiendo, infatti:

- nel lavoro sul caso la finalità riguarda il miglioramento del benessere di una singola persona o famiglia;
- se invece la finalità è il miglioramento della situazione di un gruppo di famiglie o di alcune specifiche persone, che abbiamo interessi analoghi e che si riuniscono assieme continuativamente, allora parliamo di lavoro di gruppo;
- qualora invece la finalità sia allargata ad un'intera categoria di persone o di famiglie (ad esempio tutte quelle di un quartiere, o tutte quelle che condividono un medesimo problema,...) allora possiamo parlare di lavoro di comunità.

Da questa riflessione possiamo vedere come il confine tra il lavoro con il gruppo (*groupwork*) e il *community work* possa risultare molto sottile. Stiamo parlando sempre di gruppi di persone, evidentemente, ma cambia lo sguardo con cui lavorano assieme. Potremmo dire che nel primo caso la finalità tende ad essere più centrata ad un benessere proprio, interno, mentre nel secondo caso "va oltre" i proprio confini (Folgheraiter, 1998) in quanto c'è una finalità che diviene collettiva: in senso pieno non è di nessuno, né "mia" né degli "altri". È di tutti, quindi "nostra" (Folgheraiter, 2007).

L'Operatore di Teatro per lo Sviluppo di Comunità, si inserisce pertanto in queste ultime due pratiche del lavoro sociale in quanto è chiamato a facilitare sia processi di

gruppo, sia processi comunitari inseriti nell'ambito del *community work* e in particolar modo, come approfondiremo in questo lavoro di tesi, di *community development*.

Patendo da quanto sopradescritto, quando si parla di *community work* si fa riferimento ad un termine, come afferma Popple (2002), "ombrello", sotto cui si può trovare un'ampia fetta di lavoro e di processi che vengono svolti a livello di comunità. Risulta, quindi, difficile individuare in maniera netta quali siano i confini, anche se possono delimitare a partire analizzando i vari modelli di attuazione.

Una prima proposta è quella fatta da Dominelli (2004) che, riprendendo la ripartizione fatta da Rothman nel 1970, ha individuato quattro categorie di *community work*¹:

- *Community care* (assistenza di comunità);
- *Community organization* (organizzazione di comunità);
- *Community development* (sviluppo di comunità);
- *Community action* (azione di comunità).

L'assistenza di comunità si rifà al concetto di "buon vicinato" e dall'idea che le persone che hanno più risorse le debbano utilizzare per fornire servizi a chi ne ha bisogno. Il *community organization* punta a migliorare il dialogo tra i diversi erogatori di servizi, eliminando gli sprechi di risorse ed evitando sovrapposizioni. Lo sviluppo di comunità punta ad integrare maggiormente le persone nelle relazioni economiche capitalistiche, attraverso progetti che migliorano l'accesso alle risorse. Questi tre modelli si fondano principalmente su iniziative di auto-aiuto per colmare le falle presenti nel sistema dei servizi, mantenendo lo status quo.

Si ritiene che sia lo sviluppo di comunità la forma pura di *community work* in quanto è esso che punta al cambiamento sociale. Rothman (1970) afferma che, nel momento in cui ciò accade, si passa sul terreno dell'azione di comunità. Solo l'azione di comunità, infatti, mobilita le persone verso una modifica delle relazioni sociali esistenti. È in questo contesto e con questa finalità che dovrebbe agire l' Operatore di Teatro di Sviluppo di Comunità, utilizzando il *playback theatre* come strumento principe per creare momenti d'incontro e promuovere il dialogo tra i cittadini.

¹ Per un approfondimento maggiore si faccia riferimento a Dominelli L. (2004). Inoltre, Rothman J. (1970)

Dominelli, infine, nella sua analisi, ha proposto un ampliamento di quest'ultima categoria, considerando altre forme di *community work* come ad esempio l'azione di comunità, che prende le mosse dalla classe sociale di appartenenza: quella femminista e quella messa in atto dai neri. Si può aggiungere a tali forme il modello sociale di disabilità rivendicato dal movimento dei disabili, nonché la rete costituita entro la società civile dai movimenti anti-globalizzazione (Dominelli, 2004).

Un ulteriore tentativo di schematizzazione e classificazione del *community work*, ci viene proposto da Twelvetrees (2002), che lo definisce come un

“processo tramite cui si aiutano le persone a migliorare la loro comunità di appartenenza attraverso iniziative collettive.” (Twelvetrees, 2002 p.13)

Lo scopo del *community work* è garantire un miglioramento delle condizioni di vita di una determinata comunità e far sì che essa interiorizzi questo miglioramento, potenziando le proprie abilità e la fiducia in se stessi.

Questo concetto ci rimanda ad un elemento distintivo del *community work* ovvero la partecipazione dei cittadini. Come viene sottolineato da Raineri (2011) il fatto che ci sia una finalità allargata ad una comunità, fa sì che si passi dal *group* al *community work*, ma questo non significa necessariamente avviare un lavoro di comunità. L'elemento che li contraddistingue, è, infatti, la partecipazione dei cittadini.

Nell'idea di chi scrive, il *community work* dovrebbe prevalentemente puntare a quelle forme di sviluppo, di *development* com'è stato definito, in quanto è attraverso l'*empowerment* dei cittadini, e la solidificazione dei legami e delle relazioni all'interno della comunità che si crea l'*humus* necessario a far nascere azioni che mirino al benessere dei cittadini appartenenti a quella stessa comunità, arrivando così ad implementare il capitale sociale². Fare comunità, quindi, è creare relazioni, avvicinare i cittadini a sentirsi parte in causa di un cambiamento che può nascere solo dall'unione delle forze comuni, solo, come detto in precedenza, da vedere non la finalità come del singolo, ma come la “nostra” finalità.

² Per capitale sociale si veda la definizione proposta in Donati P. (a cura di) (2003), che verrà esaminata in seguito nella presente trattazione.

1.2 Sviluppo di comunità: empowerment e capitale sociale

Empowerment e sviluppo di comunità sono, secondo la riflessione fatta da Toomey (2010), irrevocabilmente legati tra di loro. Craig (2002) definisce l'*empowerment* nel contesto dello sviluppo di comunità come

“la creazione di strutture, processi, meccanismi sostenibili, sui quali la comunità locale abbia un alto grado di controllo, e dei quali si possa misurare l'impatto sulle politiche pubbliche e sociali che influiscono sulle comunità” (Craig, 2002, p.2).

Per raggiungere tale obiettivo l'Operatore di Teatro per lo Sviluppo di Comunità ha a disposizione vari strumenti, e si può porre con un ampio spettro di ruoli che agiscono favorendo, l'*empowerment*. Lo possiamo definire questo suo ruolo innovativo, secondo la riflessione fatta da Toomey (2010)³, ed in particolare come un catalizzatore ovvero colui che ha come obiettivo quello di far emergere una nuova idea o azione, affinché possa portare a un cambiamento in una determinata direzione. Il fatto che le persone abbiano l'opportunità di ascoltarsi e di proporre il proprio pensiero è di per sé un'attività catalizzante e con grandi benefici in termini di *empowerment*. Ecco che lo strumento del *playback theatre* può creare la cornice adatta a questo tipo di pratica.

Questo tipo di ruolo, quindi, mira a favorire processi di *empowerment*⁴, tende a chiedere direttamente alle persone com'è possibile migliorare la situazione con uno sguardo dal basso verso l'alto.

A tal proposito Zimmerman (1998) ci dice che

l'aiuto professionale che si limita agli esperti che danno consigli è antitetico all'*empowerment*. Un approccio ispirato all'*empowerment* tende allo sviluppo di risorse, al rafforzamento dei sistemi naturali di aiuto e alla creazione di opportunità per processi decisionali partecipativi. Il punto centrale consiste nello sviluppare i punti di forza e nel promuovere la salute, piuttosto che nel fissarsi sui problemi e concentrarsi sui fattori di rischio (Zimmerman, 1998, p. 12)

Si tratta di un processo costante e intenzionale attraverso il quale gli individui di una comunità riescono ad riconoscere e utilizzare risorse per loro importanti che altrimenti rimarrebbero latenti. Questo processo passa attraverso il rispetto reciproco, la riflessione

³ Toomey (2010) individua otto ruoli con cui l'operatore di comunità può approcciarsi e li divide in tradizionali (soccorritore, erogatore di beni e servizi, modernizzatore, liberatore) e alternativi (catalizzatore, facilitatore, alleato, attivista).

⁴ Il termine *empowerment* deriva dal verbo inglese “to empower”, traducibile letteralmente in “sviluppare potere”. È difficile individuare un'unica espressione però, in quanto rimanda sia alla dimensione della spinta verso un risultato, che il risultato stesso. Per un maggiore approfondimento si rimanda a Ripamonti (2006).

critica, la capacità di cura e la partecipazione di gruppo ed è quanto dovrebbe aver attenzione di fare un Operatore di Teatro per lo Sviluppo di Comunità, aiutato dalla base rituale che è in grado di creare.

Il concetto dell'*empowerment* di comunità è, come abbiamo detto anche in precedenza, strettamente legato anche a quello di capitale sociale.

Per una prima spiegazione possiamo fare riferimento a quella proposta da Donati che lo definisce come:

[...] quelle caratteristiche — di forma e contenuto — inerenti alla struttura delle relazioni sociali che facilitano l'azione cooperativa di individui, famiglie, gruppi sociali e organizzazioni in genere [...] un certo tipo di relazioni sociali, e precisamente quelle relazioni in cui le persone mostrano e praticano la fiducia reciproca e seguono norme di cooperazione, solidarietà, reciprocità. (Donati, 2003, p. 33)

Parlando di *community work*, quindi, possiamo vedere come il capitale sociale svolga una duplice azione: è una base affinché i cittadini attivi operino assieme verso una finalità condivisa, ed a sua volta è un risultato che va incrementato dal momento che le persone sperimentano il piacere e la soddisfazione nel collaborare e nel far fronte assieme alle problematiche.

Il concetto di cittadino attivo, secondo chi scrive è molto importante in quanto è, come abbiamo detto, un punto di partenza, un punto di riferimento per promuovere progetti di *community work*. La definizione di "cittadini attivi" fa riferimento a quella proposta da Martini e Torti (2003) ovvero "coloro che dedicano parte del proprio tempo e del proprio impegno per sviluppare tutti quei processi che muovano alla partecipazione". Sempre nella medesima opera vengono anche definiti come "coloro che fanno comunità, nel senso del costruire, far crescere, coltivare, nutrire le relazioni che ne sono la linfa e dell'esercitare un potere che la rende efficace." Il cittadino attivo, quindi, si prende cura dei propri interessi/diritti, "vigila" sull'operato delle istituzioni e collabora al loro funzionamento. Al tempo stesso alimenta la fiducia relazionale e contribuisce alla formazione del capitale sociale e alla diffusione del senso civico.

Diventa quindi fondamentale sapere cogliere, intercettare e valorizzare i cittadini attivi nella comunità per riuscire a coinvolgerli lavorando per loro e con loro.

Capitolo secondo

L'OPERATORE DI TEATRO PER LO SVILUPPO DI COMUNITÀ

2.1 La cornice dell'Operatore come community worker

Quando parliamo di Operatore di Teatro per lo Sviluppo di Comunità, possiamo far riferimento ad un operatore del sociale che si occupa del *caring* delle persone.

L'approccio della *care* può essere definito come la comune attitudine al reciproco interesse, al prendersi cura, al "fare assieme" creando relazioni sociali finalizzate (Folgheraiter, 2007), volendo modificare i problemi, all'interno dell'ambiente umano e istituzionale (Folgheraiter, 1994a).

La *care* sociale si contrappone all'ottica sanitaria della *cure*⁵, secondo cui curare significa guarire e di conseguenza migliorare la condizione di vita della persona incrementando il benessere.

Ecco che l'Operatore di Teatro per lo Sviluppo di Comunità può rientrare nella più generale definizione di operatore del sociale, in una figura che lavora affianco ad altri professionisti e che svolge la sua attività per e con la comunità promuovendo attività di *community work*.

Cosa deve dunque compiere l'operatore che svolge la sua attività nel campo del lavoro sociale? Quali caratteristiche deve avere? Quali strumenti può utilizzare?

Per cominciare, riprendendo quanto afferma Twelvetrees (2002), l'operatore di comunità può assumere, a seconda del momento e delle esigenze del gruppo, vari ruoli, che però devono sempre essere ben chiariti ed esplicitati. Per sintetizzare, si può operare una macro distinzione individuando il ruolo di facilitatore e di organizzatore.

Facendo riferimento all'operatore come facilitatore (Twelvetrees, 2002), ci riferiamo a uno stile d'intervento "non direttivo", a un operatore che si deve porre come una guida, un "catalizzatore", procedendo con lo stesso passo del gruppo, offrendo consigli, ma lasciando il potere decisionale al gruppo. Questa è la forma più pura di lavoro di comunità, in cui c'è una finalità collettiva che non è di nessuno – né "mia" né degli "altri" – per cui è "nostra": l'operatore accompagna la rete dei cittadini attivi di una certa comunità, che

⁵ Per un maggior approfondimento dei due concetti si faccia riferimento a Folgheraiter F. 1998, 2007

hanno elaborato un'idea di problema e che intraprendono delle azioni finalizzate a fronteggiarlo, coinvolgendo altre persone inizialmente passive. (Folgheraiter, 2007).

Quando parliamo, invece, dell'operatore come organizzatore (Twelvetrees, 2002 p.19), facciamo riferimento a quel ruolo più direttivo, di leader, sia informale che formale, agito nel momento in cui ci siano dei compiti specifici da portare a termine e i membri del gruppo risultino privi, almeno per quel momento, delle motivazioni o delle abilità adeguate per ricoprire questi incarichi. Mando quindi una guida possiamo definire quest'azione professionale come una sorta di coordinamento dell'attività con la finalità di "cedere potere" poi ai membri del gruppo.

Secondo Martini e Torti (2003), l'operatore deve anche sapere animare e condurre il gruppo e queste caratteristiche si possono intendere come un'ulteriore sintesi rispetto a quanto in precedenza detto. L'operatore che si trova a lavorare con le comunità deve avere consapevolezza di ciò che sta andando a compiere, sapendo di dover facilitare e accompagnare gruppi di persone in maniera flessibile e dinamica, senza l'uso di regole predefinite; deve tenere presente che ogni comunità è diversa, che non ci sono delle ricette precostituite e che azioni simili possono aver risultati differenti a seconda delle situazioni in cui opera.

Altro aspetto che viene sottolineato da Martini e Torti (2003) è quello della motivazione. Sicuramente chi opera all'interno della comunità deve essere mosso da qualcosa che si potrebbe definire con il termine "passione": questo sicuramente è una risorsa che spinge a porsi con entusiasmo, credendo in ciò che si propone. La passione, però, può essere anche un limite poiché può rendere difficile un processo naturale di passaggio qualora si debba "cedere potere" alla comunità.

Questi aspetti ci rimandano a una dimensione molto pratica dell'agire all'interno della comunità in cui, sintetizzando, l'operatore ha ben presente le dinamiche all'interno delle quali si trova a lavorare, ha sviluppato una profonda conoscenza della comunità con cui opera e ne ha messo a fuoco le potenzialità da facilitare.

Ritengo inoltre fondamentale, come evidenziano anche Martini e Torti (2003), che l'operatore di comunità debba anzitutto conoscere se stesso, a partire dalle conoscenze teoriche possedute e dagli "strumenti" da poter utilizzare, essendo esso stesso

“strumento”, e in realtà il primo strumento da utilizzare. Aver ben chiaro i propri punti di forza e i propri limiti, può aiutare a capire come muoversi nella comunità, come condurre le proprie azioni, come evitare situazioni che non si è in grado di gestire.

Fondamentali sono anche, come sottolineano i medesi autori, le competenze comunicative e relazionali; se è vero che l'operatore ha se stesso come “strumento”, è vero anche che per lavorare con le persone, con i gruppi, con la comunità, è necessario essere in grado di comunicare in maniera efficace, di ascoltare e sapere mediare le situazioni di conflitto che possono emergere.

In sostanza, affermano Martini e Torti (2003), si tratta di avere a disposizione il giusto *mix* di passione e razionalità, di anima e rigore metodologico. Per fare tutto cioè occorre essere anche degli ottimi organizzatori, per sapere pianificare gli interventi, individuare le risorse, coordinare i vari processi, e portare a termine il proprio progetto.

Qualora si operi all'interno della comunità, un aspetto molto importante e che Twelvetrees (2002) definisce come il “pane quotidiano” è quello dei contatti, delle relazioni. È fondamentale costruire un buon rapporto di fiducia con le persone per cercarne sempre di nuove che possano collaborare alla buona riuscita del progetto, ma anche per cogliere nuove proposte, nuove idee che possano nascere.

Per dare un'idea più chiara e ancora una volta concreta di ciò a cui facciamo riferimento, Twelvetrees (2002) individua sei regole che possono valere qualora si faccia lavoro di comunità, ma anche in qualsiasi pratica di social work.

Essere possono essere così riassunte:

- Regola numero uno: non perdere mai l'opportunità di stabilire, o di ristabilire, un contatto.
- Regola numero due: dedicare la massima attenzione alle impressioni che si generano negli altri.
- Regola numero tre: imparare ad ascoltare e a osservare.
- Regola numero quattro: creare opportunità per stabilire nuovi contatti.
- Regola numero cinque: per avere qualcosa è necessario dare in cambio qualcos'altro.
- Regola numero sei: non credere a tutto quello che racconta la gente.

Senza voler entrare nel merito di ogni singola regola⁶, possiamo cogliere altri spunti per mettere a fuoco un profilo dell'operatore di comunità, che è innanzitutto attento e consapevole di se stesso, delle proprie abilità e del proprio ruolo; questo necessita sicuramente un'attivazione di meccanismi che non sempre sono di semplice intuizione, ma che richiedono un sforzo cognitivo maggiore, affinché il proprio agire sia intenzionale, riflessivo e non casuale, per poter fare buon uso delle risorse di cui dispone. In secondo luogo si può affermare che, grazie alla consapevolezza, è in grado di porsi in maniera empatica, con un atteggiamento di ascolto attivo, riflessivo, che rimanda ai principi del *counseling*⁷ di Rogers, promuovendo relazioni che siano finalizzate all'agire assieme per il bene della comunità.

Per trarre una sintesi del lavoro fin qui svolto, possiamo quindi vedere l' Operatore di Teatro di Sviluppo di Comunità come *community worker* facilitatore di *empowerment* all'interno della comunità.

Per fare ciò trova a disposizione tutta una serie di strumenti che rientrano nella categoria dei metodi attivi e che trovano nell'approccio moreniano la loro base teorica.

2.2 La matrice moreniana come base teorica

Nel paragrafo precedente abbiamo analizzato come si può inquadrare l' Operatore di Teatro di Sviluppo di Comunità quando si trova a svolgere progetti di *community work*. Quello che si vuole cercare di fare ora è provare ad analizzare quali sono le caratteristiche, a partire dalla base teorica moreniana che ne costituisce la partenza e sulla quale si inserisce.

Il conduttore che usa metodi attivi è colui che si pone al servizio del gruppo per "far accadere" qualcosa in quanto, rispetto alla drammaturgia tradizionale in cui si offrono delle creazioni definitive e concluse, nel teatro della spontaneità, il conduttore cerca di produrre il momento e, contemporaneamente, di creare la forma e il contenuto del dramma, come

⁶ Per un approfondimento maggiore si veda Twelvetrees (2002) pp. 28-32.

⁷ Quando parliamo di *counseling* facciamo riferimento a quella pratica professionale specifica per cui l'operatore è, per così dire, colui che supporta nel fronteggiare i problemi di vita. Questo è possibile attraverso un atteggiamento di comprensione e la tecnica della riformulazione, che rimanda alla persona ciò che ha comunicato in modo tale che si possa riconoscere. Per un approfondimento si veda Folgheraiter F. (2004b)

parte integrante del momento. In esso l'io dell'attore e la sua creatività spontanea prendono il posto dell'io e della creatività del drammaturgo.

Moreno (1980) presenta così la sua concezione di teatro e di direttore:

“La mia visione del teatro prese a modello l'idea della spontaneità creativa dell'io. [...] avevo in questo caso un doppio compito, cioè di creare, di produrre innanzi tutto l'elemento [la creatività spontanea ndr] dentro di me, di portare [...] alla concretizzazione la materia soggettivo-creativa, e quindi di isolarla ed esaminarla. [...] Fu una specie di ricerca della spontaneità a livello di realtà. [...] Una delle prime scoperte fu che la spontaneità può divenire trita se non se ne cura lo sviluppo, [...] la seconda scoperta fu che ci si può addestrare alla spontaneità, anche se la scintilla iniziale è piccolissima.

Ma in che modo si poteva fare del teatro per la spontaneità una realtà tecnica e pratica? [...] Lo studio del processo di “riscaldamento” degli attori e del pubblico, la ricerca dell'azione e dei ruoli, i metodi per comunicare sotto l'ispirazione del momento, l'elaborazione di diagrammi d'interazione e di indici di spontaneità, nacquero come strumenti accessori [...] Un esperimento fondato sulla “filosofia del momento” si presta a tre forme drammatiche: il teatro della spontaneità, come arte drammatica del momento, il giornale vivente o drammatizzato e il teatro terapeutico, o della catarsi. [...] In tutte queste diverse forme il primo passo consiste nella scelta del materiale per la situazione di partenza in scena. [...] Strumenti principali della ricerca della spontaneità sono la sperimentazione e l'analisi. [...] Nella fase preparatoria il teatro della spontaneità diviene un laboratorio psico-tecnico. Il regista predispone la produzione e il lavoro è, in questa fase, strettamente esplorativo. [...] Nonostante tutta la preparazione preliminare [...] la rappresentazione è il prodotto libero, spontaneo, non pre-meditato, del regista e dei suoi cooperatori. L'informazione tecnica è estranea alle situazioni in scena e la conoscenza tecnica entra in gioco soltanto per arricchire continuamente la spontaneità del gruppo e la mutua interazione con una riserva sempre pronta di situazioni nuove e impreviste.” (Moreno, 1980).

La presenza di un regista in scena che alimenti l'azione e l'interazione, l'incontro come viene definito, è dunque una caratteristica costitutiva e imprescindibile della categoria del momento e che la differenzia nettamente dal teatro tradizionale. In assenza del regista-direttore mancherebbe la base fenomenica per il fluire della drammatizzazione del momento (sperimentazione-esplorazione iniziale, analisi in tempo reale delle espressioni motorie e verbali, proposte successive di azione e interazione).

Senza conduttore non ci possono essere attività con i metodi attivi.

Il conduttore è colui che predispone e dispone, *in actu* e *in situ*, delle situazioni espressamente finalizzate all'addestramento alla spontaneità. La finalità è allenare le persone a un adattamento ottimale a più condizioni psico-sociali, costruendo una personalità adattabile, spontanea e creativa.

Si può quindi osservare che è importante che il conduttore abbia in mente l'obiettivo che vuole raggiungere perché la spontaneità che il singolo addestra, possa essere al servizio del gruppo e della comunità.

Coerentemente con la "filosofia del momento", un primo elemento caratterizzante questo paradigma generale di intervento del conduttore è la sorpresa, l'inatteso delle sue disposizioni registiche -ciò che Moreno (1947) chiama le tattiche di sorpresa.

In sostanza le proposte fatte al gruppo si potrebbero definire come un insieme di test di spontaneità cui il conduttore sottopone il gruppo stesso, esplorando/intervenendo sulla prontezza, l'organizzazione e l'adeguatezza delle risposte comportamentali. L'elemento sorpresa è fondamentale anche per una precisa motivazione legata all'evoluzione mentale dell'individuo.

Partiamo sempre dalla parole di Moreno (1980):

"Quando si lancia in una data attività, un individuo può evidentemente improvvisare, ma quanto più improvvisa attorno al tema, tanto più ha tendenza a scegliere tra le proprie improvvisazioni passate i pensieri migliori, [...] in altri termini tende a improvvisare sempre meno, a mettere in opera conoscenze acquistate, [...] Non occorre più lo sforzo necessario alla spontaneità, il quale si estingue. Se il nostro scopo è di formare e di proteggere la flessibilità, la prontezza della spontaneità di una personalità, dobbiamo fare ricorso alla tecnica di apprendimento della spontaneità ... in modo da compensare la rassegnazione e l'inerzia dell'individuo." (Moreno, 1980).

Generare l'inatteso in un contesto d'azione, ovvero proporre situazioni inattese è dunque la modalità per far "sgorgare" e sviluppare la spontaneità.

Ecco che la spontaneità può essere messa al servizio della comunità, quando, per esempio si vogliono cercare le strategie più adeguate ad affrontare un problema.

L'altro ingrediente assolutamente indispensabile è la possibilità/necessità di dare luogo ad accadimenti relazionali all'interno di un gruppo, in specifico, di tipo intersoggettivo -tramite la tecnica di sospensione della risposta⁸-, istituendo e agendo su delle bipolarità relazionali ruolo- controruolo ben distinte, entro spazi e tempi ben determinati. Ciò permette di evitare contrapposizioni tra i componenti del gruppo, come accade se si procede con un rapporto di interdipendenza e con un "ping-pong" verbale,

⁸ Quando parliamo di sospensione della risposta facciamo riferimento a quella tecnica che Boria (2005, pp.123-125) descrive come quel cuscinetto di tempo tra due messaggi che permette di evitare il "botta e risposta", e permettere una riflessione ponderata rispetto allo stimolo percepito.

favorendo quindi un clima di dialogo, un processo fluido che porta al raggiungimento di risultati in minor tempo.

Questa concezione del lavoro con i gruppi, è da considerarsi base fondamentale anche quando ci si ritrova a svolgere progetti di *community work* in cui la comunicazione è fondamentale tanto quanto il rispetto dell'altro.

Ciò consente all' Operatore di Teatro per lo Sviluppo di Comunità di coordinare produttivamente la spontaneità che, di per sé, è fame d'azione, energia cosmica disorganizzata. Il ruolo è infatti sia un vincolo che un'opportunità espressiva attraverso il quale la spontaneità-creatività prende forma e diventa percepibile/osservabile/modificabile.

I metodi attivi, di fatto, impiegano la relazione come vero e proprio strumento di lavoro. Tramite i concetti di tele e incontro, Moreno attribuisce al "contenitore relazionale" un significato teorico e operativo particolare, espresso dal concetto di Incontro.

Non si tratta semplicemente del porsi reciproco di due o più persone, bensì di una reciprocità speciale attraverso cui ognuno riesce a osservare l'altro sentendosi nei panni dell'altro e a osservare se stesso da questi panni.

La preziosità di questa concezione, cardine della filosofia moreniana, è esprimibile come segue.

Quando si riesce a guardare l'altro con i suoi occhi, lo si può percepire secondo come egli è per se stesso, quindi conoscerlo autenticamente.

Quando si mettono i propri occhi nell'altro c'è la preziosa possibilità di potersi auto-osservare meglio, grazie al "prestito" del suo vertice percettivo.

L'altro, guardandomi con i miei occhi, vede come sono a modo mio e mi rende nota questa verità. L'invito a un Incontro non è, quindi, come dice Rosati nell'introduzione al Manuale di Psicodramma del 1985 "... un ingenuo e sentimentale augurio di reciprocità fusionale", bensì "... va inteso come la proposta di un riscontro al tempo stesso empatico e problematizzante".

Durante una *performance* di *playback theatre*, le persone hanno quindi modo di vedersi e di riconoscersi con delle ricadute positive qualora dovessero affrontare una finalità

condivisa. Il narratore si vede rappresentato nella scena e il pubblico riconosce parti di se nella storia a cui assiste, scoprendosi parte di uno stesso universo, una stessa “comunità”.

Il fluire della spontaneità, sorprendentemente -a prima vista- necessita, inoltre, di strutturazione e ordine, compito cui assolve il conduttore.

Vediamo perché. L'elemento sorpresa, dunque, catalizza il fluire della spontaneità, ovvero ne consente la “messa alla prova”, ma ha anche un'altra funzione: evitare l'ansia che, come visto in precedenza ne è antitetica. Infatti, sottolinea Moreno, l'ansia compare quando difetta la spontaneità, se c'è pienezza di spontaneità non c'è spazio per l'ansia. Quando invece diminuisce la spontaneità, prende terreno l'ansia. L'ansia è funzione della spontaneità e non viceversa: non è l'ansia che si manifesta per prima e attenua la spontaneità.

Il fenomeno del rapporto ansia-spontaneità descritto da Moreno è ulteriormente complicato. Lo “stato di spontaneità” non è permanente, bensì fluisce, sorge e cade, si accende e si consuma: non è già dato come la parola scritta o un colore, né si può conservare o registrare.

Ciò comporta che quando una persona libera spontaneità si crea immediatamente dopo uno spazio per l'insinuarsi dell'ansia, la quale, secondo Moreno (1980)

“... può prendere due direzioni opposte: può palesarsi negli sforzi che questa [la persona, ndr] fa per liberarsi da una situazione preesistente, oppure può apparire con l'immediatezza di una forza venuta dall'esterno che la strappa dalla situazione preesistente e la abbandona, senza sostegno, alla deriva. Per chiunque, ciò che è terribile è proprio questo fluttuare tra una condizione che ha appena abbandonato e alla quale non può più ritornare, e una condizione che deve raggiungere per ritrovare il proprio equilibrio e per sentirsi sicuro.” (Moreno, 1980)

Ecco quindi un'ulteriore importante peculiarità del ruolo del conduttore e della necessità di chiare prescrizioni di lavoro: evitare/contenere l'ansia, la sensazione di abbandono, fungere di fatto da contro-ruolo, da agente di contenimento e guida.

Questo concetto è simile a quello espresso nel capitolo precedente quanto si parlava dell'operatore che si pone come facilitatore nei progetti di *community work*.

Tale bisogno di contenimento e guida deriva, inoltre, da una proprietà intrinseca della spontaneità: l'espressione spontaneo-creativa irrompe inizialmente senza forma e in modo anarchico nell'ambiente ordinato della coscienza, spezzando momentaneamente il nesso causale dell'atto esistenziale. Inoltre lo stato di spontaneità, nel suo fluire, è

frequentemente turbato da un contro-flusso dovuto allo specchiarsi dell'io nell'atto e dall'effetto della sua razionalità. L'io nel raggiungimento dello stato spontaneo appare diviso in due: l'attore spontaneo (io-attore) e un interlocutore interno che osserva (io-osservatore).

Moreno osserva inoltre che la memoria degli individui comprende due centri: il centro dell'azione e il centro del contenuto. Tali centri tendono a rimanere per lo più distinti, cioè il contenuto non viene percepito mentre si produce azione, ma solo successivamente, quindi i due centri non arrivano a impegnare la coscienza nello stesso momento, il che impedisce alle conoscenze dell'individuo di integrarsi dinamicamente.

La conoscenza e la gestione di tali dicotomie è di grande importanza perché spinge il conduttore a cercare un momento di integrazione che possa essere funzionale allo sviluppo della persona e del gruppo-comunità.

Infine, il fabbisogno di organizzazione dello stato spontaneo deriva da un tipico aspetto del metodo d'azione: la globalità del coinvolgimento della persona, il porre in attività la personalità in modo vasto, impegnativo e autonomo.

A questo punto sembra di poter tentare un primo punto di sintesi che si presti a collegare la filosofia moreniana con l'operatività della conduzione.

Come suggerisce Muzzarelli (2004), potremmo dire che è possibile e produttivo far fluire l'energia creatrice dell'atto spontaneo se esiste una regia di stimolo, contenimento e integrazione di tale flusso, che in particolare deve garantire la libera espressione di sé (intersoggettività) e l'evitamento dell'ansia.

Cosicché ognuno, sapendo cosa fare, quando e per quanto tempo, e anche sicuro che la propria verità soggettiva verrà accettata da tutti, può tranquillamente lasciare fluire le proprie energie, senza altre preoccupazioni e timori.

In assenza di queste condizioni di intervento non si realizza l'incontro e non è possibile, come dice Moreno, addestrare alla spontaneità.

In altre parole "mi abbandono prima e meglio se ci sono braccia ad accogliermi e sostenermi, così come sono". (Muzzarelli, 2004)

Cocchi (2001) osserva come i metodi d'azione siano :

“un modo strutturato di essere liberi. Questo ossimoro significa che la libertà di esprimere se stessi e il proprio mondo interiore dipende da contesti relazionali strutturati da regole che favoriscano tale libertà.” (Cocchi, 2001)

Le predette “garanzie” sono programmaticamente adottate nella conduzione di gruppi con metodi attivi e ne costituiscono una peculiarità. La dinamica di interdipendenza gruppale e l’ansia sono per lo più evitate tramite l’alta strutturazione delle attività (si agisce solo su consegne del conduttore) e l’applicazione della regola di sospensione della risposta (una sorta di regola del gioco).

Il conduttore è quindi sia uno “scatenatore di spontaneità”, tramite il paradigma del momento, le tattiche di sorpresa e l’incontro relazionale intersoggettivo dei soggetti col conduttore stesso e gli altri membri del gruppo, sia un “organizzatore della spontaneità” tramite i modi e i tempi delle sue consegne successive e la sua presenza empatica e rassicurante.

Per cercare una conclusione, possiamo quindi ancora una volta vedere come il ruolo del conduttore che viene proposto dal modello moreniano, molto si avvicini al ruolo dell’operatore di comunità.

Una sintesi può essere cercata sia rispetto alle finalità che al metodo: entrambi, infatti, intervengono intenzionalmente all’interno del gruppo, facendone a loro volta parte, per promuovere cambiamento che passa attraverso l’azione e non solo la parola. Allo stesso tempo attua un processo di *empowerment* che permette al gruppo-comunità di trovare delle soluzioni, di essere nel pieno possesso della propria vita.

I metodi attivi, possono quindi rappresentare uno strumento utile per svolgere progetti di comunità, sia dal punto di vista operativo, che dal punto di vista dell’orientamento epistemologico.

Passiamo ora ad approfondire due degli strumenti che ha a disposizione l’ Operatore di Teatro per lo Sviluppo di Comunità ovvero il Sociodramma e il Playback Theatre.

2.3 Sociodramma e Playback Theatre: due strumenti operativi

2.3.1 Il Sociodramma

Il sociodramma è una delle grande invenzione di Moreno e deriva da *socius* che significa altra persona e *drama* che significa azione. Quindi sociodramma vuol dire: “azione a favore di un'altra persona” (Moreno, 1953)

Secondo quanto descrive Lotti (2008) possiamo definire il sociodramma come quel metodo per lavorare con le relazioni interpersonali e le ideologie collettive; per esplorare l'intero sistema in azione (un gruppo, un organizzazione o una comunità) attraverso tecniche drammatiche

Esso infatti permette di agire ruoli sociali, o come meglio vengono definiti da Moreno, ruoli sociodrammatici, collettivi, per riconoscere diversità e uguaglianze nel gruppo.

Riprendiamo brevemente questo concetto con le parole di Moreno (1985):

“Ogni ruolo è una fusione di elementi privati e collettivi; ogni ruolo ha due lati, uno privato e uno collettivo. Il mondo che circonda una persona può essere suddiviso come una cipolla: prima si stacca una parte, poi un'altra, per poi continuare finché tutti i ruoli privati non sono eliminati. A differenza però che in una cipolla, qui troviamo un nucleo, un nucleo di ruoli. Dal punto di vista di questo nucleo i ruoli privati appaiono come una verniciatura che dà ai ruoli collettivi una colorazione individuale, che differisce alquanto da un caso all'altro. Si tratta de il padre, la madre, l' innamorato, il gentiluomo, il soldato, rispetto a un padre, una madre, un innamorato, un gentiluomo, un soldato.” (Moreno, 1985, p. 416).

Il sociodramma può essere proficuamente utilizzato il progetti di comunità in quanto, come afferma Moreno (1985):

Il vero soggetto di un sociodramma è il gruppo. Non è limitato da un numero speciale di individui, può essere formato da tutte le persone che vivono in un luogo qualunque, ovvero da tutte quelle che appartengono alla stessa cultura. Il sociodramma si basa sulla tacita supposizione che il gruppo formato dal pubblico sia già organizzato dai ruoli sociali e culturali che, in una certa misura, sono interpretati da tutti i portatori di cultura. [...]

Il procedimento sociodrammatico è ideale per lo studio delle interrelazioni culturali, in special modo quando due culture coesistono l'una vicino all'altra e i rispettivi membri subiscono un continuo processo di interazione e di scambio di valori [...]. [Si può in tal modo, ndr] occuparsi di mutare l'atteggiamento dei membri di una cultura verso i membri di un'altra (Moreno, 1985, pp. 418-419).

Vediamo quindi che nel sociodramma l'obiettivo è promuovere l'Incontro guardando alla globalità del gruppo con le sue varie prospettive di ruoli.

Relativamente al sociodramma, Moreno puntualizza tre concetti specifici: la catarsi della comunità, il principio di identità di ruolo e l'identificazione.

Iniziamo ad analizzare il concetto moreniano di catarsi⁹. Secondo la definizione proposta da Dotti (1998) possiamo dire che la catarsi è un evento cognitivo-emotivo che consente la liberazione di emozioni -catarsi di abreazione- e l'*insight* -catarsi di integrazione-. I due processi sono strettamente connessi per cui solitamente si parla di integrazione catartica piuttosto che di catarsi.

In riferimento al sociodramma Moreno (1958) ne parla così:

Il sociodramma si occupa di problemi che non possono essere né chiariti né trattati nel segreto di una stanza e nell'isolamento di due persone. Esso richiede tutti gli occhi e tutti gli orecchi della comunità, la sua profondità e vastità, per poter operare in modo adeguato. Richiede, perciò, un ambiente, un tribunale in cui il gruppo con i suoi problemi collettivi possa essere trattato con la stessa onestà con cui viene trattato l'individuo in uno studio medico. La forma ideale per questo dramma che tutti possono condividere, il tribunale per eccellenza, è l'anfiteatro, e l'effetto è la catarsi della comunità. In una sessione di sociodramma centinaia di individui portano con sé i loro conflitti allo *status nascendi*. Questi individui non sono ancora divisi in categorie, in spettatori e attori. Essi sono tutti potenzialmente nella stessa situazione. Il regista ricerca un conflitto che può portare il gruppo alla catarsi più profonda, e attori che rappresentino questo conflitto [...] La catarsi del sociodramma differisce da quella dello psicodramma. L'approccio psicodrammatico ha a che fare prevalentemente con i problemi personali e mira alla catarsi personale. Nel procedimento psicodrammatico un soggetto viene trattato come una persona specifica, con il suo mondo privato. Nel procedimento sociodrammatico il soggetto non è una persona, ma un gruppo, perciò non è un negro individuale ad essere considerato, ma sono presi in considerazione tutti i negri, tutti i cristiani, tutti gli ebrei... Il protagonista sul palcoscenico non rappresenta una determinata persona, l'espressione creativa della mente di uno scrittore di teatro individuale, ma un'esperienza collettiva. Egli è un'estensione emozionale di molti lo... (Moreno, 1985, p. 424).

Per quanto riguarda il principio dell'identità, possiamo dire che esso mira a far entrare in contatto i diversi ruoli del gruppo, in modo tale che ci sia una comprensione profonda. Moreno (1985) propone questa considerazione:

Il primo mezzo che ci può assistere nella comprensione della struttura di un pubblico di sociodramma è il principio di identità. L'identità dovrebbe essere

⁹ Dotti (1998) propone un'analisi del concetto a partire dalla concezione della cultura greca, alla visione terapeutica di Freud e l'esperienza di Zappella con i bambini autistici. Per un approfondimento si rimanda a Dotti L. (1998).

considerata separatamente dal processo di identificazione. Si sviluppa prima di quest'ultima nel neonato ed entra in opera in tutti i rapporti intergruppi della società adulta. Per quanto riguarda gli adulti, ad esempio per i non-neri, tutti i neri sono considerati identici, il nero... Questa "considerazione" è come un riflesso collettivo, prima che qualche esperienza differenziale cambi il mezzo... Caratteristico del principio di identità è il fatto che esso funzioni meglio quando i membri al di fuori del gruppo non sono individualmente conosciuti dai membri facenti parte del gruppo. I collettivi simbolici sono privi di vita, come gli automi (Moreno, 1985, pp. 443 - 444).

Collegato, ma allo stesso tempo separato come dice Moreno (1985), c'è il concetto di identificazione che ci viene presentato come segue:

Possiamo fare una differenziazione tra identificazione soggettiva e oggettiva nel processo di analisi. Per identificazione soggettiva intendiamo la proiezione di un individuo, di solito di un sentimento irreali, in un altro individuo. D'altra parte nell'identificazione oggettiva l'esperienza di un'immagine o di una situazione di un'altra persona è del tutto esatta. Una delle più importanti forme di identificazione oggettiva è quella dei ruoli descritti da altri individui. Se, per esempio, tra questo pubblico gli assistenti sociali si sentono simili tra loro, ciò è dovuto prima di tutto al principio di identità che opera già a livello della non-conoscenza personale, e poi, quando la conoscenza si fa più intima, all'identificazione di ruolo. Questo genere di identificazione è un processo oggettivo (Moreno, 1985, pp. 444 - 445).

Per concludere possiamo quindi dire che, secondo la sintesi proposta da Dotti (1998) il termine sociodramma può assumere tre significati operativi diversi in relazione allo strumento che si sta utilizzando, alla finalità e al senso di intervento attuato:

- un metodo d'azione che interviene attraverso la rappresentazione drammatica sui ruoli collettivi, sui valori, sugli stereotipi culturali e sulle relazioni interculturali di un dato gruppo;
- un metodo d'azione che interviene sul conflitto nodale, o sul problema, di uno specifico gruppo;
- ogni intervento che lavora sui ruoli sociodrammatici.

Operativamente all'interno di progetti di comunità il sociodramma può essere utilizzato come momento per raggiungere diversi scopi, ad esempio:

- Esplorazione di ruoli: per approfondire conoscenze relative a ruoli di interesse comune nel gruppo. Per sperimentare nuovi ruoli come ad esempio quelli degli anziani soli in casa, o in generale quelli degli utenti a cui ci si rivolge.
- Presentazione: in fase iniziale del progetto per consentire alle diverse entità e appartenenze del gruppo di autopresentarsi, quando si lavora in contesi

caratterizzati da un basso livello di conoscenza, oppure quando vengono inseriti nuovi componenti della rete.

- Mappatura: per evidenziare le reti presenti all'interno della comunità, per riconoscere i confini dei diversi ruoli, per ridefinire il percorso nel corso del tempo di un gruppo che ha una storia. Può essere quindi utilizzata dall'operatore per la lettura iniziale della comunità come proposto da Twelvetrees (2002).
- Risoluzione conflitti: andando a lavorare sul conflitto nodale latente all'interno della rete, così che si possa far emergere gli opposti che generano conflitto e superare situazioni critiche.
- Esplorazione fantasmatica: per esplorare la dimensione temuta, per far emergere contenuti celati; o per indagare il livello ideale sia durante la fase iniziale o conclusiva.
- Problem solving: affrontato in maniera attiva per la risoluzione di situazioni problematiche; per un confronto sulle diverse possibili soluzioni; per individuare nuove strategie, in modo tale che, come visto in precedenza il processo passi attraverso l'azione.

Il sociodramma, quindi, si presenta come uno strumento eclettico da poter utilizzare in diversi momenti e per diversi scopi durante i progetti di *community work* per arrivare ad affrontare unitamente la finalità condivisa che individua la rete.

2.3.2 Il *playback theatre*

L'altro strumento che presentiamo è quello del *playback theatre*. Esso non è stato creato da Moreno, ma si ispira alla teoria dei metodi attivi fin qui analizzata. Come osserva Dotti (1998) il *playback theatre* si ispira più che allo psicodramma alle esperienze e sperimentazioni teatrali del primo Moreno che, nel 1922, diede avvio a Vienna allo Stegreiftheater, il teatro della spontaneità, con al successiva variante del giornale vivente.

Sempre Dotti (1998) sottolinea come Moreno definiva *impromptu theatre*, teatro improvvisato, questa forma di teatro che, basandosi sulla spontaneità, sinonimo in questo caso di improvvisazione, metteva in scena in tempo reale i temi di attualità ed i contenuti proposti dal pubblico.

Già allora Moreno ne individuava la valenza comunitaria e nel suo *Teatro della Spontaneità* (1947) fece questa riflessione:

Il teatro del pubblico è un teatro comunitario. Dalla comunità escono i drammi e gli attori che li mettono in scena, ed anche questa volta non si tratta di una qualsiasi comunità, ma del nostro paese e del nostro vicinato, della casa in cui noi viviamo. Gli attori non sono una qualsiasi gente, gente in astratto, ma la nostra gente, i nostri padri e madri, fratelli e sorelle, amici e vicini. E i drammi in cui ci troviamo coinvolti non sono quelli che maturano nella mente degli artisti, bensì quelli che nascono nella vita d'ogni giorno, nell'animo della gente semplice, molto prima che raggiungano la sensibilità degli artisti. In altre parole, noi ci occupiamo di dramma ad un livello in cui la separazione netta tra estetica e terapia non ha senso (Moreno, 1980).

Sulla base di quanto appena detto, a fine degli anni settanta, è lo psicodrammatista statunitense J.Fox che iniziò a dare enfasi a quest'aspetto comunitario creando il *playback theatre*, (Fox, 1994): una forma originale di teatro d'improvvisazione che affonda in buona parte le proprie radici teoriche nel Teatro della Spontaneità e nei metodi d'azione di matrice moreniana.

Dotti (1998) ci dice che insieme alla sua compagnia (The Original Playback Theatre Company) Fox iniziò a sperimentare questo strumento in situazioni comunitarie quali ad esempio ospedali psichiatrici, carceri, scuole e piccole comunità locali. Il suo intento è coinvolgere la comunità, portandone in scena e rendendone visibili i problemi, le aspirazioni, le storie, oltre che gli elementi simbolici e rituali. Nel *playback theatre* la realtà culturale ed emotiva di una comunità prende forma, attraverso le vicende dei suoi portavoce, i narratori che si alternano sulla scena. Questa forma di teatro non si pone obiettivi terapeutici, ma confida nelle risorse del grande gruppo, come contenitore capace di favorire nuove consapevolezze, relazioni e integrazione catartica della comunità

Dal punto di vista etimologico il verbo *to play* rimanda alla dimensione del giocare, del recitare, del suonare, ma anche alla leggerezza, al divertimento, mentre l'avverbio *back* sottolinea la presenza di qualcosa che sta dietro, della possibilità di un ritorno, di una restituzione. Come presenta Dotti (2006) possiamo individuare, quindi, due differenti dimensioni del *playback theatre*:

1. Rappresentazione di ritorno (*to give something back* = restituire qualcosa): la rappresentazione di playback avviene in risposta ad uno stimolo, ad una storia, proposta dal pubblico. L'azione teatrale assume il significato di un "atto di

servizio” che restituisce un’interpretazione (o, morenariamente parlando, uno specchio) creando un circolo virtuoso tra pubblico e attori.

2. Recitare dietro (*to play back*) questa seconda accezione rimanda ad un evento, ad un racconto che viene rappresentato in simultanea, in situ senza prove. Questo concetto rimanda indirettamente ad un altro principio moreniano ovvero quello della spontaneità e creatività.

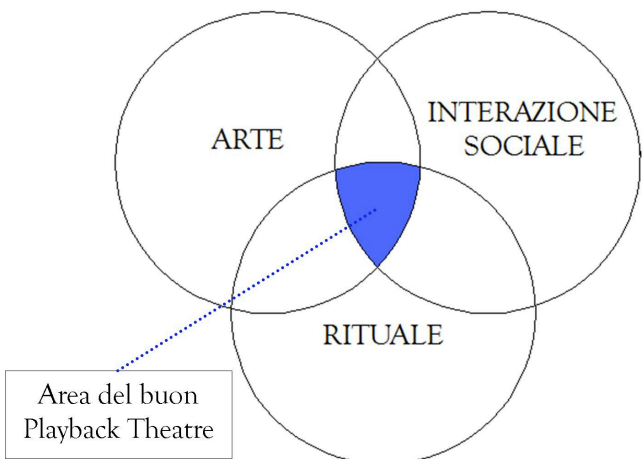
Secondo J. Fox (1999) il buon playback, come si può vedere nella schematizzazione della figura 2.5, è realizzato grazie ad un equilibrio tra arte e processo di interazione sociale con una necessaria cornice garantita dal rituale.

La cornice rituale svolge innanzitutto una funzione di protezione per i partecipanti cosicché si riduca l’ansia e venga garantito l’ordine e un’interazione rispettosa in un clima d’ascolto, ma anche una funzione prettamente cognitiva legata ad una sequenza di eventi, di consegne per favorire così il passaggio al nuovo, al diverso, al cambiamento.

Dotti (2006) sottolinea che l’obiettivo principe del playback è quello di dare dignità, di “celebrare” la storia personale attraverso l’ascolto rispettoso -garantito dal rituale- con la sua trasformazione estetica (arte) con il mezzo della rappresentazione scenica offrendo non un trasposizione letteraria della narrazione, ma una trasformazione artistica, è come se si dicesse: “La tua esperienza, la tua storia, è degna di attenzione, di arte utile ed emozionante per gli altri”, secondo Fox infatti,

“la forza del playback theatre sta nell’elevare l’esperienza comune di una persona comune a un significato universale” (Fox, 1999)

L’aspetto dell’interazione sociale è quello, che maggiormente richiama il *community work*. Un evento di *playback theatre* è essenzialmente un’occasione di Incontro, considerato sempre in termini moreniani, un incontro autentico tra le persone presenti all’evento: tra gruppo dei *performer* e pubblico, tra le persone del pubblico e il conduttore,



tra conduttore e narratore, tra i membri del pubblico stesso. Non importa che questo Incontro avvenga faccia a faccia, può essere mediato dalle storie raccontate, dalle scene rappresentate, dagli sguardi; ma se non vi è Incontro, non vi è *playback theatre*.

Dal mio punto di vista ciò significa mettere in circolo relazioni, mettere in connessione la comunità e i suoi appartenenti, siano essi componenti della compagnia di *playback*, o partecipanti ad una performance. Ed è questo l'aspetto principale per cui possiamo affermare che il *playback theatre* possa portare allo sviluppo del capitale sociale di una comunità al fine di perseguire quell'obiettivo di *empowerment* di cui si è parlato in precedenza.

Nel concreto, quindi, il *playback theatre*, come osserva Dotti (1998), può essere uno strumento utilizzato al servizio della comunità come valida alternativa ai tradizionali dibattiti, alle conferenze, alle tavole rotonde, che ripropongono una divisione tra l'esperto e l'utente e non attivano le risorse e le esperienze dei partecipanti. Il *playback theatre* acquisisce una valenza trasformativa della tradizionale assemblea pubblica o della conferenza-dibattito. Esso è una forma originale di teatro di improvvisazione, nel quale il pubblico o i membri del gruppo raccontano storie tratte dalla propria vita, e possono vederle rappresentate dagli attori all'istante. Sia che venga svolto in pubblici teatri, in workshop, il *playback theatre* sottolinea l'importanza e la dignità dell'esperienza personale, consente alle persone di vedere la loro vita da una nuova prospettiva, e le mette in stretto contatto con la loro comune umanità.

Un altro aspetto che mi sembra rilevante sottolineare per comprendere che cos'è il *playback theatre*, sono i quattro elementi essenziali che lo contraddistinguono, come ha sintetizzato Dotti in vari lavori (1998, 2006):

- Il narratore: che non è un protagonista con una sua problematica, ma un qualcuno che racconta un frammento significativo della sua storia. Questo frammento può essere un problema, ma anche semplicemente un aspetto divertente o tragicomico della sua esperienza. Il narratore racconta e poi osserva gli attori che danno forma drammatica al suo racconto. Viene utilizzata la funzione di specchio, non l'inversione di ruolo, né il doppio, per lo meno in modo intenzionale ed esplicitato. Vi è separazione tra chi narra, ovvero il pubblico e chi

agisce drammaticamente, ovvero gli attori.

- Un conduttore: ha una funzione di raccordo tra lo staff degli attori ed il pubblico. Suo compito è utilizzare la spontaneità degli attori per riscaldare il pubblico in un primo momento, e per tradurre in azione scenica le storie e le emozioni provenienti dal pubblico in un secondo momento. Cerca di perseguire un obiettivo di creazione di identità grupppale, utilizzando la funzione di specchio, che le scene rappresentate dagli attori facilitano nel pubblico. Compito del direttore di *playback theatre* è di vincolare la narrazione ad una rappresentazione essenziale, rispettosa dei contenuti portati dal pubblico, ed attenta a non scivolare nel terapeutico. Egli si colloca ad un livello intermedio rispetto al sociodramma ed allo psicodramma. Si potrebbe dire che il direttore di *playback theatre* si pone ad un livello terzo, quello estetico, nel senso più profondo e catartico del termine.
- I *performer* sono dei veri e propri attori, non come nello psicodramma in cui si usano gli io-ausiliari. Questi attori, generalmente sono quattro, devono avere confidenza con l'uso del corpo, devono avere padronanza delle potenzialità espressive del gesto, della mimica, della voce. Inoltre, lo staff degli attori di *playback theatre* deve avere effettuato un percorso di addestramento comune per agire come un corpo unico, interagendo in modo efficace, integrato e spontaneo, mettendo in scena in tempo reale (*playback*) la narrazione del pubblico. Al gruppo degli attori, si aggiunge un musicista - ecco perché viene usato il termine *performer* - che ha il compito di commentare musicalmente - improvvisando con percussioni e vari strumenti musicali- i diversi momenti dell'azione scenica. Il musicista accompagna e contrappunta con l'efficacia del mezzo musicale il "via!", il crescendo, l'esaurirsi e lo "stop" dell'azione drammatica.

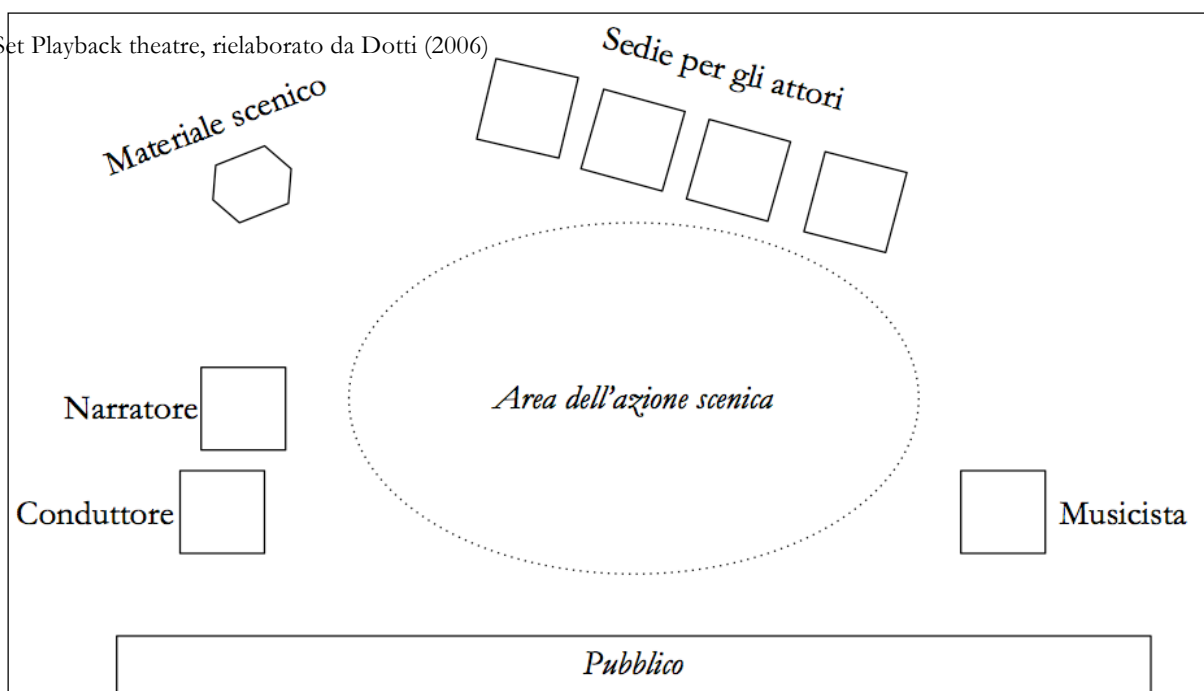
I *performer* agiscono secondo un rituale ben preciso e con delle, così chiamate, forme espressive, che vengono enunciate dal conduttore prima della fatidica frase "Guardiamo!" che dà il via alla scena. Ogni compagnia di *playback theatre* trova poi le proprie modalità di agire assieme sulla scena, anche se c'è una base

comune data dall'impostazione di Fox.¹⁰

- Un testimone ovvero il pubblico che assiste alla rappresentazione della storia. Esso è allo stesso tempo spettatore, ma anche partecipante ed è comunque presenza attiva grazie alla funzione di integrazione catartica che si avvia vedendo e riconoscendo parti di se nelle storie raccontate.

Un ultimo aspetto da sottolineare è quello riguardante il *set* in cui si svolge la *performance*. Esso è caratterizzato da una particolare distribuzione dello spazio com'è schematizzato nella figura 2.6.

Figura 2.6: Set Playback theatre, rielaborato da Dotti (2006)



Il *set* proposto ha come base quello classico ideato da Jonathan Fox e risente dell'influenza delle varianti introdotte da Jo Salas¹¹. Sullo sfondo, centrali ci sono i cubi o le sedie per gli attori, che, con le modifiche introdotte da Salas, sono leggermente oblique per permettere una maggiore attenzione sia al narratore che al pubblico. A sinistra, in angolo, viene generalmente posto del materiale di scena, più avanti troviamo la sedia del narratore e quella del conduttore; quest'ultima è posta più esterna, in direzione del pubblico perché, proprio per la sua funzione, il conduttore si ponga come medium tra il

¹⁰ Per un approfondimento sul tema si rimanda al testo di Dotti L. (2006) in cui descrive in maniera diffusa, anche con l'utilizzo di immagini, le più comuni forme espressive.

¹¹ Moglie di Jonathan Fox nonché fondatrice assieme a lui della prima compagnia di playback theatre. Collabora attivamente con il marito sia per quanto riguarda la parte teorica, che per la sperimentazione del playback in diversi contesti.

pubblico e gli attori. Opposto al conduttore troviamo il musicista con i suoi strumenti. Al centro rimane uno spazio vuoto che viene di volta in volta riempito con la scena.

Il set spaziale così disposto, come osserva Dotti (2006), allude ad una circolarità relazionale che caratterizza il processo durante la performance di *playback*: dal conduttore -che da inizio all'azione, chiedendo una storia- al narratore -che offre la storia- ai *performer* -che rappresentano la storia- al pubblico -che risponde con l'applauso- e nuovamente al conduttore, che chiederà un'altra storia.

Come accennato in precedenza, oltre alla *performance*, possiamo rilevare anche un'altra valenza comunitaria del *playback theatre*, ovvero il laboratorio di *playback*.

In quest'ultimo caso il *playback* diventa lo strumento che unisce i membri nella comunità in un processo di crescita/formazione per costituire una compagnia che può essere poi al servizio della comunità stessa. È come se una rete di cittadini attivi, si attivasse per creare un evento comunitario, una performance, che possa essere ritrovo e momento d'espressione per la comunità e, perché no, momento in cui si possano rilevare delle problematiche e suscitare un dibattito.

Si parte da un gruppo per poi allargarsi alla comunità per creare, come detto in precedenza un momento di Incontro e aggregazione, mediate dall'Operatore di Teatro per lo Sviluppo di Comunità che, grazie a competenze specifiche e un'adeguata formazione, è in grado di analizzare la comunità e la composizione dei gruppi, stimolando "accadimenti relazionali" in stretta collaborazione con la cittadinanza attiva diventando, quindi, un facilitatore della relazioni di comunità.

Capitolo terzo

PLAYBACK THEATRE NELLA COMUNITÀ DI CASTELFRANCO VENETO.

3.1 La mia esperienza come Operatore di Teatro per lo Sviluppo di Comunità

Nei precedenti capitoli abbiamo visto che cosa intendiamo per lavoro di comunità nelle sue diverse dimensioni, dando particolare risalto al *community development*, e che cosa intendiamo per metodi attivi per capire come l'una e l'altro bene si integrano tra di loro.

Promuovere momenti d'incontro, in cui la cittadinanza si può confrontare e ritrovare, è di per sé un'attività che mira al *community development*; facilitare un processo di analisi riflessiva, in maniera attiva, sulle problematiche della comunità stessa, lo è ancora di più.

Il progetto che di seguito è descritto, si presenta come esempio di buone prassi per l'Operatore di Teatro per lo Sviluppo di Comunità che voglia realizzare *community work*, per creare relazioni e aumentare capitale sociale.

L'esperienza riguarda un percorso che ho seguito in prima persona con la collega psicologa Alice Bacchin nella città di Castelfranco Veneto in provincia di Treviso. Se inizialmente non era nata con un intento comunitario, lo è diventata in seguito grazie alla volontà di agire assieme emersa da un gruppo di donne coinvolte, dapprima in un laboratorio di *playback theatre* e poi in una serata-evento per la comunità.

Ciò che si vuole mettere in evidenza è come il *playback theatre*, sia come laboratorio teatrale, che come *performance* pubblica, possa essere visto in ottica al *community work*.

Il progetto è nato nell'estate 2009 della Cooperativa Sociale Sonda di Castelfranco Veneto¹² (Treviso), ente realizzatore del "Progetto Donne e Uomini: Opportunità tra Pari" finanziato dalla Regione sulle pari opportunità in collaborazione con l'Azienda ULSS n°8, il Comune di Castelfranco Veneto, la locale sede della Confartigianato e l'Istituto Alberghiero della città.

Il progetto partiva già con un suo chiaro scopo comunitario, ovvero il voler promuovere l'incontro di varie e diversificate realtà territoriali che avevano come finalità condivisa quella di migliorare la condizione delle donne.

¹² La Cooperativa Sociale Sonda è una Onlus nata nel 1995 da un gruppo di operatori pubblici, impiegati nel settore delle dipendenze, e da operatori sensibili alle tematiche della prevenzione del disagio con l'obiettivo di promuovere la salute globale della persona, stimolandola a sviluppare la propria autonomia.

Grazie all'impegno di tutti gli attori coinvolti, alcune azioni erano già state compiute come ad esempio la creazione dello Sportello Donna presso il comune, la realizzazione di un ciclo di incontri di sensibilizzazione all'interno dell'Istituto superiore con le classi quinte, un percorso di formazione per promuovere l'imprenditorialità femminile. Tuttavia rimaneva da progettare un intervento che potesse coinvolgere in prima persona le donne della comunità.

Dopo essere stato contatto dalla committenza, assieme alla collega abbiamo voluto incontrare alcuni rappresentanti locali per capire quali potevano essere i loro bisogni e le loro aspettative ed è nata così l'idea di sfruttare le nostre competenze come conduttori di gruppo con metodologia attiva.

Si è pensato da subito al *playback theatre* come strumento in grado di promuovere un incontro attivo tra le donne della città e poter poi essere utilizzato come momento per riunire tutta la comunità e far emergere il tema delle pari opportunità.

Dopo un nuovo confronto con la committenza l'articolazione finale è stata così pensata:

- Prima fase: dieci incontri laboratoriali finalizzati alla creazione di un gruppo di attrici formate in *playback theatre*, costituito da sole donne appartenenti alla comunità locale.
- Seconda fase: realizzazione di una serata-evento, aperta a tutta la cittadinanza, che prevedeva un momento di spettacolo e una performance-discussione attorno al tema delle pari opportunità.

Il primo incontro si è svolto mercoledì 2 dicembre 2009 con la presentazione del progetto e dei conduttori a tutte le donne presenti. Dopo questo breve momento si è iniziato da subito con la formazione del gruppo, utilizzando la sociometria come strumento principale.

Il laboratorio ha avuto una struttura essenzialmente suddivisa in tre parti: un riscaldamento, un'attività centrale e una parte di condivisione.

Ogni incontro, infatti, iniziava con un momento di riscaldamento per entrare nella dimensione del gruppo e attivare la spontaneità. Successivamente si passava all'attività centrale che, data la finalità di addestramento al ruolo di performer, era di volta in volta

mirata al conoscere una forma espressiva e a esplorare le dimensioni del rituale nel *playback*.

Dopo una breve presentazione dell'attività si passava subito all'azione scenica con dei giochi, con l'uso della sociometria, con degli stimoli volti a far scoprire le risonanze interne per poi trasferirle sulla scena in un continuo gioco di specchio e rispecchiamento con gli altri compagni.

Ogni settimana veniva stabilito un tema, in modo che potesse risultare anche uno stimolo utile al fine della narrazione reciproca tra i partecipanti.

Ogni serata si concludeva con un momento di partecipazione tra tutti i componenti del gruppo. Il momento della partecipazione non era uno *sharing* conclusivo, come avviene ad esempio dopo una sessione di psicodramma per vedere le risonanze suscitate dall'attività, ma un'opportunità di analisi del processo in cui potersi confrontare sulle attività svolte da un punto di vista tecnico.

Con il passare degli incontri ci si poteva accorgere di una sorta di filo rosso che collegava tutte le donne presenti e le loro storie.

Possiamo osservare che, questa prima fase si configurava come momento di gruppo in cui delle donne sensibili al tema delle pari opportunità, che possiamo definire cittadine attive, si sono trovate a collaborare assieme per la creazione di una serata-evento di sensibilizzazione.

Ancora una volta siamo passati, quindi, dalla dimensione del gruppo a quella della comunità, come a voler dimostrare che le iniziative hanno bisogno di un gruppo ristretto di persone per poter nascere e, conseguentemente, allargarsi coinvolgendo altri cittadini.

Al termine dei dieci incontri, il gruppo di donne era pronto. Grazie all'attività laboratoriale avevano preparato uno spettacolo a metà tra il teatro della spontaneità e la classica *pièce* teatrale dal titolo "*Cullati da una storia*" di cui viene proposto il prologo:

"Questa è la storia dell'incontro di gruppo di donne. Donne di tutti i tipi, di tutte le età, ognuna con la propria esperienza, ognuna con il proprio vissuto, ma con una cosa in comune: l'amore.

Sì, proprio l'amore è stato l'elemento che ha fatto da collante in questo gruppo, amore cercato, amore trovato, amore sognato, amore per il prossimo, amore per questa vita non sempre facile, amore per il proprio essere donne. Siamo andati a cercare l'amore anche in altre figure di donna, nelle nonne, nelle mamme, e nelle donne del futuro perché anche nel futuro loro vedono l'amore.

Ecco perché questa sera hanno voluto condividere con voi queste tre storie di donne, donne di epoche diverse, ma ognuna con un messaggio da dare... loro si sono fatte cullare da queste storie che speriamo ora cullino anche voi...

Le nostre attrici si sono messe in gioco, hanno molto lavorato, e molto giocato... e anche se non è stata un'avventura sempre semplice, ogni tanto è scesa anche qualche lacrima, ce l'hanno fatta ed eccole qui, questa sera sono sopra questo palcoscenico, qui per voi, sono qui per donarvi la loro esperienza di questi mesi trascorsi assieme e lo faranno a modo loro, in una maniera tutta particolare raccontando non solo le storie, ma anche i vissuti, i sentimenti che le accompagnano..."

Questa breve introduzione ci fa capire che queste donne si sono incontrate con la finalità di fare un atto di generosità verso la comunità, mostrando parte di sé, perché altre donne potessero riconoscersi, per far suscitare sentimenti comuni. Ancora una volta si persegue la finalità di creare un contatto empatico che possa accrescere il capitale sociale.

La prima parte della serata è stata caratterizzata dallo spettacolo che proponeva tre storie di donne rappresentate improvvisando, dalle attrici sul palcoscenico. Le storie narrate da una voce fuori campo, diventavano quindi punto di partenza per creare assieme sulla scena.

La conclusione, sulle note della canzone di De Gregori "*La donna cannone*" con le parole "...vuleremo via...", voleva sottolineare proprio l'atto di servizio compiuto, come momento stimolo per la comunità riunita in teatro, in modo tale che si ponesse l'accento sul tema delle pari opportunità, per coinvolgere anche emotivamente il pubblico.

La seconda parte di serata è stata caratterizzata dagli interventi dei rappresentanti appartenenti ai vari soggetti coinvolti nel progetto citati in precedenza. Ognuno, a partire dall'ambito specifico d'appartenenza, ha tracciato diverse sfaccettature del ruolo che ricopre la donna nella nostra società proponendo ulteriori stimoli al pubblico presente.

Passiamo così nella terza parte della serata: la performance di *playback theatre*. La finalità si sposta completamente sulla comunità, non è più una finalità del gruppo -proporre uno spettacolo- ma diventa di tutti, della comunità -dibattere attorno al tema delle pari opportunità- per migliorare il benessere dei cittadini.

Le attrici diventano ora strumento per esprimere ciò che il pubblico propone. Diventano esse stesse facilitatrici per la comunità, secondo le sei regole di Twelvetrees (2006): sono, infatti, agenti di contatto per i partecipanti alla serata, hanno dato qualcosa

di loro e ora sono pronte a ricevere qualcosa in cambio, si mettono in un atteggiamento di ascolto, pronte a rimandare al pubblico gli stimoli che emergono, essendo consapevoli del proprio ruolo.

La *performance* di *playback theatre* che si è svolta è stata quindi momento di integrazione per la comunità, in un certo senso di catarsi, in cui sono stati focalizzati dei bisogni, ma anche delle risorse per affrontarli, grazie agli spunti proposti dai presenti e dalle storie di vita emerse. C'è stata, ad esempio, la storia di una mamma che si è ritrovata, dopo il divorzio dal marito, sola e con due bambini da seguire e, grazie all'azione scenica delle attrici, ha trovato nuova fiducia per affrontare la sua situazione, nella storia seguente, a sottolineare come ci sia un filo rosso tra i vari momenti, c'è stato il racconto di una madre, questa volta vedova, che assieme ad altre madri del quartiere, si sono organizzate per accompagnare i figli da casa a scuola e nelle attività del pomeriggio.

Sono risorse, problematiche, soluzioni, idee che appartengono al singolo, ma che grazie alla rappresentazione scenica, diventano patrimonio e risorsa per la comunità. Possiamo quindi affermare che si sono poste le basi per un incontro con l'altro che punti al bene relazionale come finalità comunitaria del progetto.

È bene volgere uno sguardo anche alle donne componenti del gruppo iniziale.

Durante il secondo incontro, alle partecipanti del gruppo è stato proposto un lavoro sociometrico dando la consegna: "Con quale compagna di gruppo ti piacerebbe andare a fare un viaggio?" e si chiedeva di indicarle a partire da quella con cui ci si trovava meglio.

La maggior parte delle donne ha effettuato una sola scelta facendo emergere la povertà di legami tra le componenti del gruppo.

Utilizzare un test sociometrico in un progetto di sviluppo di comunità significa guardare alle relazioni che intercorrono tra i componenti del gruppo per andare a rispondere a quelle esigenze di analisi della realtà in cui interviene l'operatore sociale.

Quello che è interessante notare, in termini di aumento dei legami fiduciosi tra le donne del gruppo e quindi da intendersi come aumento di capitale sociale per la comunità, emerge dal lavoro sociometrico riproposto a fine progetto.

Nell'ultimo incontro, infatti, è stata posta la medesima domanda a tutte le donne e ciò ha fatto emergere un reticolo di relazioni che si snoda attorno al gruppo.

Risulta quindi chiaro come il gruppo abbia anche la finalità di rafforzare i legami e questo può essere utile all'operatore di comunità, ad esempio, nelle fasi iniziali, oppure, come in questo caso, per attivare un gruppo di cittadini attivi e condurlo verso una realizzazione di un progetto.

Per quelle donne-cittadine il gruppo era entrato a far parte della loro rete di relazioni, come momento in cui ritagliare del tempo per sé, ma anche per gli altri. Molti sono stati i feedback positivi a conclusione del percorso che ci hanno permesso di capire le innumerevoli ricadute positive che ha avuto per quel gruppo incontrarsi e lavorare assieme per il bene della comunità.

Quanto realizzato con la sociometria d'azione si sarebbe potuto svolgere analizzando graficamente il test sociometrico, come ad esempio ha proposto Peghin (2011) nel suo lavoro di tesi, a supporto anche della validità di quanto affermato e come riscontro per valutare l'efficacia del progetto, aspetto non da sottovalutare e spesso critico nel lavoro sociale.

Il gruppo non ha cessato di incontrarsi conclusa questa prima esperienza, ma ha continuato a trovarsi anche nei mesi successivi ed è entrato a far parte di un'associazione culturale di volontariato locale per promuovere assieme altre iniziative simili a quella vissuta in prima persona.

Concludiamo con uno sguardo al ruolo che ha avuto l'Operatore di Teatro per lo Sviluppo di Comunità nel progetto. In questo caso è stato facilitatore, guida per il gruppo di donne, coordinando i lavori, ma lasciando ampio spazio agli accadimenti relazionali, in moda tale da realizzare *empowerment*, mettendo al centro le donne. Esse per prime si sono espone e messe in gioco, costituendosi gruppo al servizio della comunità per promuovere un dialogo che andasse nella direzione di creare nuove relazioni, anche con altri soggetti attivi nel territorio, con lo scopo di continuare ad affrontare assieme le problematiche legate alle pari opportunità.

Conclusioni

*Il nostro Incontro
rimane la meta della libertà
Moreno, Invito ad un incontro*

Vorrei concludere questo lavoro cercando di chiudere il cerchio e trovare una sintesi rispetto ai concetti esaminati.

Partiamo dall'elemento che ha fatto da filo conduttore, ovvero l'incontro nelle sue molteplici sfaccettature.

L'idea di approfondire questo tema di tesi è nata proprio dall'esperienza personale dell'Incontro che ho sperimentato: incontri all'interno di gruppi, incontri nei vari contesti formativi, incontri facilitati come conduttore.

L'Operatore di Teatro per lo Sviluppo di comunità si trova costantemente a vivere Incontri, a promuovere e facilitare relazioni in diversi contesti e modalità. Il contesto comunitario, a mio avviso, risulta essere il regno degli Incontri. Partire da questa considerazione ci porta quindi a pensare che il benessere del singolo passa attraverso il benessere della comunità.

L'aspetto per me basilare è che con i metodi attivi, e con il Playback Theatre in particolare, possiamo promuovere momenti d'Incontro in cui la comunità e i suoi membri si possono ritrovare, conoscere, riconoscere e hanno l'opportunità di affrontare assieme, con spontaneità e creatività, una finalità condivisa emergente.

Il Playback Theatre è uno strumento che promuove l'aggregazione. Aggregazione tra i partecipanti della compagnia, aggregazione tra chi partecipa ad una *performance*, e ciò significa mettere in circolo relazioni, mettere in connessione la comunità e i suoi appartenenti. Si configura, quindi, come uno strumento importante per lo sviluppo del capitale sociale di una comunità.

Possiamo quindi dire che l'Operatore di Teatro per lo Sviluppo di comunità si configura come un facilitatore delle relazioni comunitarie grazie all'utilizzo consapevole degli strumenti a disposizione.

Ringraziamenti

Vorrei anzitutto ringraziare la mia famiglia d'origine e la mia nuova famiglia con Jenny che mi hanno supportato, incoraggiato e sostenuto durante questa avventura, spronandomi ad essere sempre me stesso.

Vorrei ringraziare i miei docenti, in particolare Davide per essere stato uno guida discreta, ma sempre presente durante la redazione di questo elaborato, nonché maestro paziente e appassionato, Paolo che da subito mi ha accolto ed è stato per me una figura padre in questa avventura del playback. Non di meno Chiara, che con la sua presenza ha saputo proporre punti di vista differenti, ma molto importanti. Ringrazio anche Tatiana che per alcuni momenti mi ha accompagnato in un vortice di musica e suoni e Isabella, dapprima compagna di gruppo e poi tutor puntale e attenta, oltre che amica preziosa.

Un grazie a quelli che sono per me due pilastri come Nadia e Gigi, instancabili promotori del playback, oltre che docenti capaci di farti apprendere in maniera magica.

E un grazie anche a tutta l'equipe torinese sempre presente e attiva che crede come me nella bellezza e forza del playback e non si stanca mai di dirlo.

Un ringraziamento anche a tutti i vari componenti dei gruppi con cui mi sono confrontato, compagni di viaggio splendidi come Anna, Silvia, Stefania, Manfredi e molti altri, che mi hanno sempre fatto sentire a casa e accolto come in una famiglia, sapendo esserci anche oltre le giornate di formazione.

Un grazie particolare anche ad Alice: con me ha condiviso quello che nel 2009 è stato un folle, ma magnifico viaggio, con il nostro gruppo di donne ed ora continua a seguirmi in altri altrettanto folli progetti.

I ringraziamenti goliardici vanno a Trenitalia per i suoi infiniti ritardi e a tutti gli autovelox di Autostrade per l'Italia, anche se forse sono loro che devono ringraziare me per tutti i soldi che gli ho dato! Grazie ai vari ristoranti giapponesi di Milano che ci hanno ospitato durante le pause nelle giornate di formazione, al parco di via Solari e al lago di Iseo per essere stati fonte di relax.

Concludo con un grazie a me stesso per avere tenuto duro ed essere arrivato fino a qui, ma finalmente è fatta ed anche percorso è concluso, pronti per nuove avventure!

Bibliografia

Amerio P. (2000), *Psicologia di comunità*, Bologna, Il Mulino.

Baratti C., de Marino C. (2009), *Gli spazi del sociodramma. Attualità e specificità di uno strumento fino ad oggi poco considerato*. «Psicodramma Classico», anno XI, n.1-2, pp. 187-200.

Baratti C., Giudice E., Maci F. (2011) *Sperimentare per trasformare. Diffusione di un modello innovativo di lavoro sociale mediante sociodramma*. «Psicodramma Classico», anno XIII, n.1-2, pp. 55-70.

Boria G. (1979), *Introduzione allo psicodramma moreniano*, Brescia, Centro di Psicoterapia.

Boria G. (1983), *Tele. Manuale di psicodramma classico*, Milano, Angeli.

Boria G. (1991), *Spontaneità e incontro nella vita degli scritti di J. L. Moreno*, Padova, UPSEL.

Boria G. (1997), *Lo psicodramma classico*, Milano, Angeli.

Boria G. (2005), *Psicoterapia psicodrammatica. Sviluppi del modello moreniano nel lavoro terapeutico con gruppi di adulti*, Milano, Angeli.

Boria G. (2009), *La teoria dei ruoli come riferimento diagnostico e terapeutico*. «Psicodramma Classico», anno XI, n.1-2, pp. 17-38.

Boria G., Muzzarelli F. (2009), *Incontri sulla scena. Lo psicodramma classico per la formazione e lo sviluppo nelle organizzazioni*. Milano, Angeli.

Chavis D. M., De Pietro G., Martini E.R. (1996), *Partecipazione sociale. Un percorso oltre il disagio*, in *Il lavoro di comunità. La mobilitazione delle risorse nella comunità locale*, in «Quaderni di animazione e formazione», Torino, edizioni Gruppo Abele, pp 94-103.

Cocchi A. (2001), *Fenomenologia del gruppo di psicodramma*, «Psicodramma Classico», anno III, n.1, pp.

Cocchi A. (2003), *La vita in gioco. Psicodramma e sociodramma nel teatro pubblico*, Milano, Angeli.

Craig G. (2002), *Towards the measurement of empowerment: the evaluation of community development*, «Journal of the Community Development Society», vol. 33, n. 1, pp. 124-146.

Doel M. e Sawdon C. (1999), *The essential groupworker: Teaching and learning creative groupwork*, London, Jessica Kingsley, trad. it. *Lavorare con i gruppi. Manuale per gli operatori sociali*, Trento, Erickson, 2001.

- Dominelli L. (2002), *Feminist social work theory and practice*, London, Palgrave, trad. it. *Il nuovo femminismo nel servizio sociale*, Trento, Erickson, 2004.
- Dominelli L. (2004a), *Social work : theory and practice for a changing professio*, Chambrige, Polity, trad. it. *Il servizio sociale: una professione che cambia*, Trento, Erickson, 2005.
- Dominelli L. (2004b), *Cittadinanza e globalizzazione. Le professioni sociali nel mondo globale*, «Lavoro sociale», vol.4, n.1, pp. 7-22.
- Donati P. (1991), *Teoria relazionale della società*, Milano, Franco Angeli.
- Donati P. (a cura di) (2003), *Famiglia e capitale sociale nella società italiana*, Rapporto CISF, Milano, San Paolo.
- Donati P. e Scolci R. (2011), *I beni relazionali. Che cosa sono e quali effetti producono.*, Torino, Bollati Boringhieri editore.
- Dotti L. (1998), *Forma e azione. Metodi e tecniche psicodrammatiche nella formazione e nell' intervento sociale*, Milano, Angeli
- Dotti L. (2002), *Lo psicodramma dei bambini. I metodi d'azione in età evolutiva* Milano, Franco Angeli.
- Dotti L. (2006), *Storie di vita in scena. Il teatro di improvvisazione al servizio del singolo, del gruppo, della comunità*. Torino, Ananke
- Dotti L. (2009), *Lo psicodramma pubblico: aspetti personali e aspetti sociali. Una breve storia delle esperienze di psicodramma di comunità e alcune riflessioni sulla sua attualità*. «Psicodramma Classico», anno XI, n.1-2, pp. 201-216.
- Dotti L., Peli G. (2011), *Storie che curano. Lo psicodramma pubblico*, Milano, Franco Angeli.
- Esposito R. (2006), *Communitas : origine e destino della comunità*, Torino, Einaudi.
- Ferguson H., Jones K. and Cooper B. (a cura di) (2007), *Best practice in social work: Critical perspectives*, London, Palgrave, trad it. *Lavoro per bene. Buone pratiche nel servizio sociale*. Trento, Erickson. 2009.
- Folgheraiter F. (1994a), *Il servizio sociale di comunità in ottica di rete*. In Sanicola L. *Reti sociali e intervento professionale*, Napoli, Liguori.
- Folgheraiter F. (1994b), *Interventi di rete e comunità locali. La prospettiva relazionale nel lavoro sociale*. Trento, Erickson.
- Folgheraiter F. (1998), *Teoria e metodologia del servizio sociale. La prospettiva di rete*. Milano, Franco Angeli.
- Folgheraiter F. (2003a), Voce di dizionario "*Fronteggiamento*". «Lavoro sociale», vol.3, n.1, pp. 127-133.
- Folgheraiter F. (2003b), Voce di dizionario "*Relazione sociale*". «Lavoro sociale», vol.3, n.2, pp. 275-283.

- Folgheraiter F. (2004a), Voce di dizionario "Capitale sociale" «Lavoro sociale», vol.4, n.1, pp. 133-140
- Folgheraiter F. (2004b), Voce di dizionario "Counseling" «Lavoro sociale», vol.4, n.2, pp. 277-283.
- Folgheraiter F. (2006), *La cura delle reti nel welfare delle relazioni. Oltre i piani di zona*. Trento, Erickson.
- Folgheraiter F. (2007), *La logica sociale dell'aiuto. Fondamenti per una teoria relazionale del welfare*. Trento, Erickson.
- Folgheraiter F. (2009), *Saggi di welfare. Qualità delle relazioni e servizi sociali*, Trento, Erickson.
- Folgheraiter F. (a cura di) (2004), *Il servizio sociale postmoderno. Modelli emergenti*. Trento, Erickson.
- Folgheraiter F. e Pasini A. (2006), *Capitale sociale e gruppi di auto/mutuo aiuto*, in Donati P. e Colozzi I. (a cura di), *Terzo settore e valorizzazione del capitale sociale in Italia: luoghi e attori*, Milano, Franco Angeli.
- Fox J., Dauber (edited by) (1999), *Gathering Voices. Essays on Playback Theatre*. New York, Tusitala.
- Gullielmin M.S. (2009) *Insegnare contenuti col metodo d'azione: lo psicodramma pedagogico*. In Boria G., Muzzarelli F. (2009), *Incontri sulla scena. Lo psicodramma classico per la formazione e lo sviluppo nelle organizzazioni*. Milano, Angeli.
- Lanciani P. (2009), *La storia racconta*. Tesi di diploma della Scuola quadriennale in Psicodramma Classico. In www.psicodramma.it
- Lanciani P. (2007), *Addestrare il performer di Playback Theatre. Il vincolo come opportunità e il vincolo come tale*. Tesi di diploma della Scuola Italiana di Playback Theatre. In www.playback-theatre.it
- Leone L., Prezza M. (2003), *Costruire e valutare i progetti nel sociale*, Milano, Franco Angeli.
- Lotti N. (1999), *Il rituale nel playback theatre*. «Psicodramma Classico», anno I, n.1
- Lotti N. (2000), *Storie che riflettono*. «Psicodramma Classico», anno II, n.2
- Lotti N. (2008), *Il sociodramma*, Materiale didattico per il *Corso di Teatro per lo Sviluppo di Comunità*, Scuola Italiana di Playback Theatre.
- Marineau R.F., (1989) *Jacob Levy Moreno 1889-1974*, Travistock & Routledge, London e New York
- Martini E. R. (1996), *La ricerca-azione partecipata. Per una pratica dello sviluppo di comunità* in *Il lavoro di comunità. La mobilitazione delle risorse nella comunità locale*, in «Quaderni di animazione e formazione», pp 104-119.
- Martini E. R. e Sequi R. (1988), *Il lavoro nella comunità*, Roma, Carrocci.

- Martini E. R. e Sequi R. (1995), *La comunità locale*, Roma, Carrocci.
- Martini E. R. e Torti A. (2003), *Fare lavoro di comunità. Riferimenti teorici e operativi*, Roma, Carrocci.
- Mayo M. (2002), *Community Work*, in Adams R., Dominelli L. and Payne M., *Social Work. Themes, Issues and Critical Debates*, Basingstoke, Palgrave, pp. 159-168.
- Moreno J.L. (1935), *Who Shall Survive? A new Approach to the Problem of Human Interrelations*, New York, Beacon House, trad. it. *Who Shall Survive? Principi di sociometria, psicoterapia, di gruppo e sociodramma*. Roma, Di Renzo Editore, 2007
- Moreno J.L. (1946, IV ed.1977), *Psychodrama First Volume*, New York, Beacon House, trad. it. *Manuale di psicodramma. Il teatro come terapia*. Roma, Astrolabio, 1985
- Moreno J.L. (1947), *The Theatre of Spontaneity*, New York, Beacon House, trad. it. *Il teatro della spontaneità*. Roma, Di Renzo Editore, 2007
- Moreno J.L. (1989) *The autobiography of J.L.* trad. it. *Il profeta dello psicodramma*. Roma, Di Renzo Editore, 2002
- Moreno J.L. in collaborazione con Moreno Z.T. (1959) *Psychodrama Second Volume. Foundation of Psychotherapy* trad. it. *Gli spazi dello psicodramma*. Roma, Di Renzo Editore, 1995
- Moreno J.L. in collaborazione con Moreno Z.T. (1969, II ed.1975) *Psychodrama Third Volume. Action Therapy and Principles of Practice*. Trad. it. *Manuale di psicodramma. Tecniche di regia psicodrammatica* Roma, Di Renzo Editore, 1987
- Motta D. (2008) *La dimensione artistica nel Playback Theatre*. Tesi di diploma della Scuola Italiana di Playback Theatre. In www.playback-theatre.it
- Mucchielli R. (1983), *L'entretien de face a face dans le relation d'aide*, Paris, ESF, trad. it. *Apprendere il counseling*, Trento Erickson, 1996.
- Muzzarelli F. (2004) *Da "lasciarsi andare" a "far accadere"*. Tesi di diploma della Scuola quadriennale in Psicodramma Classico. In www.psicodramma.it
- Peghin I. (2011) *Dal frame d'azione al frame semiotico. Esperienza all'interno di un differente contesto culturale*. Tesi di diploma della Scuola Italiana di Playback Theatre. In www.playback-theatre.it
- Popple K. (2002), *Community Work*, in Adams R., Dominelli L. and Payne M., *Social Work. Themes, Issues and Critical Debates*, Basingstoke, Palgrave, pp. 149-158.
- Putnam R.D. (2000) *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. New York, Simon and Schuster.
- Raineri M.L. (2004), *Il metodo di rete in pratica. Studi di caso nel servizio sociale*, Trento, Erickson.
- Raineri M.L. (2005), *Community work*. «Lavoro sociale», vol.5, n.3, pp. 421-427.

Raineri M.L. (2010), *Materiale didattico per il corso di Metodologie del lavoro sociale di rete*, Università Cattolica del Sacro Cuore sede di Milano, facoltà di Sociologia, corso di laurea magistrale in Scienze per il lavoro sociale e le politiche di welfare.

Raineri M.L. (2011), *Lavorare con la comunità. Analisi metodologica di stage innovativi*. «Lavoro sociale», vol.11, n.1, pp. 107-118.

Raineri M.L. (a cura di) (2007), *Assistente sociale domani, Volume 1*, Trento, Erickson.

Raineri M.L. (Introduzione all'edizione italiana) (2009), *Lavoro per bene. Buone pratiche nel servizio sociale*. (a cura di) Jones K., Ferguson H., Cooper B., Trento, Erickson.

Rappaport, J. (1981), *In praise of paradox. A social policy of empowerment over prevention*, in «American Journal of community psychology», 1, pp.1-25.

Rei D. (1996), *Verso un paradigma del lavoro di comunità*, in *Il lavoro di comunità. La mobilitazione delle risorse nella comunità locale*, in «Quaderni di animazione e formazione», pp 5-15.

Ripamonti E. (2006), *Sviluppo di comunità e progettazione partecipata*, «SKILL - Teorie ed esperienze sulla formazione», n.31, reperibile sul sito: www.retemetodi.it

Toomey A.H. (2009), *Empowerment and disempowerment in community development practice: eight roles practitioners play*. «Community Development Journal», trad. it *Sviluppo delle comunità svantaggiate. Quali approcci funzionano?* «Lavoro sociale», 2010 vol.10, n.1, pp. 77-90.

Twelvetrees A. (2002) *Community work*, London, Palgrave, trad. it. *Il servizio sociale di comunità*, Trento, Erickson, 2006.

Twelvetrees A. (2006), *Come favorire la partecipazione. Indicazioni per i progetti di comunità*. «Lavoro sociale», vol.6, n.1, pp. 43-56.

Zimmerman M.A., (1998), *Empowerment e partecipazione della comunità*, in «Psicologia di Comunità», Sipco, n.1 pp.3-14.

Sitografia

www.assistentsociali.org

www.historyofsocialwork.org

www.martiniassociati.it

www.metodiattivi.it

www.parlamento.it

www.playback-theatre.it

www.playbacktheatre.org

www.psicodramma.it

www.psicosociodramma.it

www.retemetodi.it