

Kinga Szokács

L'INFLUENZA DEI LABORATORI TEATRALI DELLE CARCERI SULLE MODIFICHE DELLA PERSONALITÀ DEI PARTECIPANTI

In questo articolo cercherò di presentare – senza l'intenzione di arrivare alla completezza, quindi, solo a grandi linee – gli effetti che il lavoro teatrale può provocare sulla personalità dei detenuti. Poi tratterò alcuni approcci dei diversi linguaggi disciplinari che riguardano il processo psicologico ed energetico di tale lavoro.

È un fatto ormai ampiamente conosciuto che il teatro in carcere è una realtà diffusa in Italia. Nel 1988 Armando Punzò iniziò l'esperienza della Compagnia della Fortezza nella casa di reclusione di Volterra e in seguito i laboratori, gli spettacoli e le attività teatrali nelle carceri si sono moltiplicati dappertutto, sebbene con metodologie talvolta diverse. Fra le varie iniziative spicca quella della Compagnia della Fortezza che con il suo lavoro altamente artistico ha ottenuto molti premi teatrali. È necessario tuttavia aggiungere che sebbene il teatro sia il metodo, forse, più diffuso ed efficace per la possibilità di reinserimento dei detenuti nella società, il fenomeno rimane piuttosto invisibile per essa. Le diverse iniziative, i vari progetti cercano di rafforzare e ampliare le loro attività con l'aiuto delle cooperazioni, dei concorsi, dei workshop, delle conferenze. Uno dei problemi più gravi è la mancanza di una legislazione uniforme, che rende molto difficile la collaborazione, data la diversificazione delle regole e delle norme giuridiche nelle diverse regioni. Per il rafforzamento della cooperazione e per un eventuale trasformazione del carcere da istituzione totale a istituto più aperto – sogno di molti teatranti – sarebbe molto importante l'elaborazione di corsi di formazione, di una collaborazione con i luoghi di formazione, con le università, con le cattedre di teatro.

In questa sede accennerei solo alle caratteristiche più o meno comuni del teatro in carcere: nella maggior parte dei casi il fattore pri-

mario è lo scopo artistico e non quello terapeutico, sebbene in molti il frutto del lavoro, quindi, lo spettacolo non arrivi al livello di teatro d'arte. Durante l'attività teatrale i partecipanti acquisiscono abilità linguistiche, tecniche, manuali e interpretative e con il lavoro nel gruppo cambiano le abitudini individuali e collettive. Il mettersi a confronto con se stesso aiuta il detenuto a tralasciare il suo comportamento malavitoso e le funzioni degli spazi si trasformano nell'ipotizzare luoghi di libertà. L'esperienza del carcere investe la globalità dell'individuo sia nella sua dimensione corporea che mentale e per tale motivo essa può divenire un'occasione di riflessione critica ma anche di riscoperta del valore di sé e della propria dignità umana. Con l'uso del linguaggio teatrale i procedimenti di riflessione e rielaborazione dei propri vissuti, in funzione del riconoscimento dei propri bisogni vengono facilitati. È importante sottolineare che l'efficacia pedagogico-terapeutica delle attività teatrali è direttamente proporzionale alla qualità del prodotto artistico. In quanto il teatro è soprattutto lavoro su se stessi in relazione con l'altro, è tanto più terapeutico quanto meno si pone l'obiettivo riabilitativo. Questa corrispondenza vale anche per l'approccio del teatro sociale: la qualità sociale dei rapporti avviene in base alle diverse connessioni che da parte loro non sono sociali. Nel caso il lavoro teatrale venisse dominato da un approccio psicologico, esso non soltanto perderebbe la sua forza artistica, ma non avrebbe nemmeno abbastanza forza trasformativa per gli individui e per il gruppo. Secondo alcuni studiosi della pedagogia drammatica non è necessario, quindi, concentrare troppo sulle dinamiche relazionali, perché durante il lavoro sul compito fissato precedentemente i rapporti personali cambiano automaticamente. Lo spazio dove la qualità sociale si concentra, si crea, appunto, con lo svolgimento dei compiti stessi.

Attraverso l'addestramento tecnico e fisico, il recupero dell'emotività, l'espressione della creatività il teatro consente sia un lavoro su se stessi, che il riappropriamento del valore della propria esistenza. Questo processo avviene all'interno del laboratorio teatrale, dove la motivazione alla partecipazione è il primo segno della possibilità e della volontà di trasformazione. In questo senso il lavoro teatrale porta la "guarigione" a chi vi partecipa, se per la guarigione intendiamo connessione, apertura verso l'altro, uscita dal guscio dell'isolamento.

Il lavoro nel laboratorio come quello svolto e sperimentato durante le prove può essere letto in diverse chiavi disciplinari, come in

quella dello psicodramma, della psicoanalisi, della pedagogia, della neurobiologia e perché no, anche dell'omeopatia.

Se il bisogno di agire sulla scena viene concepito come fenomeno psicologico, la sua leva è l'espressione dell'emozione, la cui plasticità è evidente se ottiene un significato, cioè, se viene socializzato. I concetti di base del metodo psicodrammatico elaborato da Jacob-Levy Moreno sono la creatività, la spontaneità e la semi-realtà (surplus reality). La creatività come forza generatrice è un'alta forma di intelligenza e per le ricerche scientifiche è difficilmente accessibile o standardizzabile, dato che certe azioni risultano creative per la loro imprevedibilità e si differenziano dagli schemi generali della riflessione. La spontaneità è un fenomeno i cui desideri, esigenze e tensioni sono insoliti, nuovi e come tale la spontaneità è un evento psichico che viene vissuto dall'individuo come se esso si creasse in un dato momento. L'espressione della spontaneità viene in qualche modo regolata dalla semi-realtà che è proprio lo spazio dello psicodramma. Il partecipante o protagonista è consapevole della sua presenza scenica, assume un ruolo o recita, ma rappresenta la propria realtà nello spazio della semi realtà. La forza dello psicodramma si realizza nella rappresentazione dei ruoli, delle scene e delle interazioni e rende possibile il passaggio fra i processi coscienti, incoscienti e subcoscienti con la cooperazione creativa generata nello spazio del gruppo. La scena dello psicodramma – come ben sappiamo – può servire anche a rivivere e allo stesso tempo placare l'emozione originale di un trauma.

I metodi della psicanalisi o delle diverse psicoterapie possono essere adattabili anche nella formazione degli attori e nei diversi metodi laboratoriali. Lo psicanalista francese di origine ungherese Georges Baal, con l'appropriazione delle idee di Jacques Lacan sul soggetto, nelle sue ricerche ha esaminato non solo la relazione fra psicoterapia e teatro, ma anche il ruolo del corpo e del linguaggio umano dell'individuo che agisce come attore sulla scena. Lo spazio simbolico della psicanalisi è lo spazio teatrale che viene formato dalle forze create fra l'attore e lo spettatore. Il transfert e il controtransfert della terapia assomigliano a queste forze. Nella comunicazione fra l'attore e lo spettatore i loro inconsci reagiscono. Secondo l'ipotesi di Baal – presumendo che le azioni sulla scena vengano considerate in base alle nostre conoscenze sull'inconscio – il processo di creazione nel teatro è simile ai fattori che funzionano nel lavoro del sogno o in altre parole: il sogno e il teatro si

organizzano in strutture simili. Come nel sonno possiamo distinguere contenuti latenti e contenuti manifesti, così gli avvenimenti della scena appaiono come il contenuto manifesto del sogno, mentre l'immagine che si crea nello spettatore richiama i contenuti latenti. Secondo le considerazioni di Baal il significato principale del teatro si trova nel suo contenuto latente e la scoperta di questo contenuto si svolge a livello inconscio fra l'attore e lo spettatore durante lo spettacolo. In base alla teoria del soggetto di Lacan l'accesso all'ordine simbolico – quando il soggetto si dissocia dall'Altro e scopre la sua somiglianza ma anche la dissomiglianza da esso – è un fenomeno traumatico che non può essere curato da niente e nessuno. Di conseguenza, l'attore, sostituendo il suo soggetto-io diventa soggetto-attore e, secondo le parole di Baal “il teatro è il luogo dove il soggetto-Io dello spettatore gratta le sue ferite incurabili, il luogo pruriginoso della sua origine che è stato creato con il taglio del cordone ombelicale”. In base alle considerazioni di Baal il teatro rappresenta il momento decisivo dell'apparizione dell'Io come soggetto, quindi “gratta il soggetto dove gli prurisce il divenire soggetto”.

Che il teatro sia anche un incontro emotivo con l'altro viene sottolineato dalla scoperta dei cosiddetti neuroni specchio, attorno ai quali non solo si stanno intraprendendo ricerche che vertono anche sulla connessione fra il teatro e la neurobiologia, ma negli ultimi tempi sono stati organizzate svariate conferenze sul tema. I neuroni specchio consentono di empatizzare l'emozione esterna di un'altra persona, così le neuroscienze possono permettere anche agli studiosi di teatro di definire meglio le basi del riconoscimento reciproco dell'attore e dello spettatore e di esaminare i motivi della performance dell'attore sul piano neurofisico. La relazione fra attore e spettatore riceve un'importanza organica, in quanto l'attore crea uno spazio d'azione condiviso con lo spettatore e per scoprire se stesso fa agire chi ha di fronte.

Nei teatri-laboratori delle carceri con la riscoperta del corpo e delle emozioni, con la creazione dei rapporti nel gruppo si modifica la personalità dei partecipanti, anche se della personalità si rivela la (sua) qualità discontinua. Anche fosse possibile delineare i tratti della personalità, rimarrebbe molto difficile definire la personalità stessa. Nelle carceri gli esperimenti dimostrano che non esiste una data struttura di personalità che predestinerebbe qualcuno ad una recidiva, ma solo in base al comportamento e ai segni della personalità troviamo fattori che rendono più facile il compimento di un nuovo reato. Il

dono primario del teatro in carcere prima di tutto è la riscoperta della soggettività creatrice. Tutti i lavori che coinvolgono la pratica teatrale, dalla fabbricazione di luci alle musiche possono funzionare come sostegni al recluso. E dato che lo spettacolo è un'impresa collettiva, attraverso il lavoro comune, attraverso appunto, la connessione, i detenuti sono indotti ad attivare forze di solidarietà e scoprendo se stessi scoprono anche gli altri. È una caratteristica più o meno comune che nei teatri carcere i registi lavorino in base alle storie di vita dei detenuti, lo spettacolo finale viene elaborato attraverso le loro esperienze. Sebbene sia proprio durante lo spettacolo che avviene la rivelazione del lavoro svolto in comune, dal punto di vista terapeutico il processo stesso è ugualmente interessante. Il metodo pedagogico dei registi può essere descritto in base ai principi della pedagogia costruttivista, secondo la quale la conoscenza è il prodotto di una costruzione attiva da parte del soggetto, è strettamente legata alla situazione concreta in cui avviene l'apprendimento e nasce dalla collaborazione sociale e dalla comunicazione interpersonale. Non esistono, quindi, conoscenze "giuste" e conoscenze "sbagliate", come non esistono stili e ritmi di apprendimento ottimali. Secondo la base di questa pedagogia è l'interpretazione individuale delle esperienze, che nei giochi drammatici si mette in relazione con la conoscenza collettiva del gruppo. I principi del dramma costruttivista sono presenti anche nei metodi dei teatri in carcere, in quanto durante le prove con il lavoro sul testo e con l'attenzione reciproca si rivelano varie capacità: – capacità di concentrazione, di parlare, empatia, capacità di discutere – che fino a quel momento non erano molto riscontrabili nei detenuti.

Recentemente ho avuto la possibilità di scoprire che l'omeopatia non è soltanto una medicina alternativa, la cui efficacia naturalmente può essere discutibile, ma un sorta di visione del mondo, secondo la quale gli elementi dell'universo sono proiezioni della realtà e le qualità di questi elementi possono essere simili ai modelli ritrovabili nei sistemi umani. Nel linguaggio dell'omeopatia possiamo dire che le forme di espressioni sono dei modelli di energia e ogni tradizione drammatica parte dalla presentazione di un modello di energia (del mondo creato). In questo senso gli strumenti espressivi, il movimento e la voce dell'attore sono incarnazioni di un modello di energia prelinguistico e lo spettacolo come rituale è il processo di questa incarnazione. L'esperimento dei modelli di energia nel corpo serve a far capire

che le energie di base dell'universo non rappresentano qualità positive o negative. La qualità dipende dalla possibilità e dai generi della connessione fra esse. Sperimentare con il corpo e con la voce queste energie in un modo o in un altro vengono percepite e con la percezione si rivela che l'altra persona è un essere che non può essere valutato.

Il lavoro svolto nei laboratori di un teatro in carcere e non solo in carcere possono essere descritti in diversi linguaggi, ad alcuni dei quali in questa sede avrei voluto solo accennare. Dato che il laboratorio è un luogo in cui si assiste e si partecipa alla nascita di qualcosa di nuovo che in qualche modo modifica lo stato delle cose esistenti, ora anch'io chiudo la mia relazione con le parole di Fabrizio Cruciani:

“È un errore credere che esistano solo alcuni teatri-laboratorio. Tutti i teatri sono laboratori: in tutti si sperimenta qualcosa che non è reale, ma è *in vista* della cosiddetta realtà.”

Bibliografia

- Baal, George, *A színház pszichoanalitikus elmélete: a színész, a néző, a terapeuta és a színházterápia* (La teoria psicoanalitica del teatro: l'attore, lo spettatore, il terapeuta e la terapia del teatro.) Az Imago Egyesület szervezésében 2009. június 12-én elhangzott előadás (MTA Pszichológiai Intézet) (incontro con Baal, organizzato dall'Istituto di Psicologia dell'Accademia Ungherese delle Scienze)
- Bóna László, *A formáktól az erőig (Dalle forme alle forze)*, Új Paradigma kiadó, Budapest 2007.
- Cruciani, Fabrizio, *Registi pedagoghi e comunità teatrali del Novecento*, Editori & Associati, 1995.
- Jennings, Sue, *Dramatherapy and Social Theatre*, Routledge, London 2009.
- Mancini, Andrea, ed., *A scene chiuse*, Titivillus, Corazzano 2008.
- Pozzi, Emilio, Minoia, Vito, ed. *Di alcuni teatri delle diversità*, ANC Edizioni, Cartoceto 1999.
- Zeitlinger, K. E., *A pszichodráma –terápia tételeinek elemzése, pontositása és újrafogalmazása J. L. Moreno után (L'analisi, precisazione e riformulazione delle tesi della terapia dello psicodramma in base alla teoria di J. L. Moreno)*, Híd Családsegítő központ, Budapest 1991.