

Titolo || Modi del comunicare

Autore || Giuliano Scabia

Pubblicato || Giuliano Scabia, Marco Cavallo. *Un'esperienza di animazione teatrale in un ospedale psichiatrico*, Einaudi, Torino 1976.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 7

Lingua || ITA

DOI ||

Modi del comunicare

di Giuliano Scabia

Ho qui di seguito elencato i modi attraverso cui abbiamo comunicato al laboratorio P, nell'ospedale, nella città. Tali modi costituiscono un bagaglio nato attraverso molteplici esperienze nel giro di parecchi anni, realizzate con gli adulti e coi ragazzi in paesi e quartieri urbani, in diverse regioni d'Italia. Una parte di questi modi è stata inventata al P. Poiché l'elenco potrebbe pericolosamente diventare una trattazione precettistica e chiusa, ho preferito una descrizione aperta, che suggerisca e provochi possibili altre forme e usi di questi e altri modi del comunicare.

1. *Laboratorio (aperto)*. Il P di Trieste è stato un tipico laboratorio aperto. Per laboratorio aperto si può intendere uno spazio in cui chiunque può entrare, inventare, comunicare. Si può attrezzare un laboratorio aperto in vari modi: sarà ad esempio importante che vi si possa lavorare, recitare, cantare, discutere. Si può realizzare un laboratorio aperto anche in condizioni cattive, di estrema povertà, con pochi e vecchi materiali. La «povertà» è stata d'altra parte la caratteristica dei laboratori aperti alla cui vita ho partecipato fino ad oggi.

2. *Lo schema vuoto (il progetto)*. Quello che chiamo schema vuoto è un canovaccio, una «commedia» di cui sono scritti soltanto i titoli delle scene, o momenti portanti. Può venire riempito in molti modi, a seconda della situazione o dei partecipanti. Non è uno happening, né lo schema per uno happening. È semmai un dramma didattico aperto, che tende in certi momenti a diventare spettacolo attraverso l'improvvisazione, ma è prima di tutto coinvolgimento attraverso la ricerca, il lavoro, il gioco, l'immaginazione, la riflessione. Lo schema vuoto da cui siamo partiti per l'azione di Marco Cavallo era minimo, e durante l'azione del progetto iniziale è rimasta intatta soltanto la struttura dei modi di comunicazione. Per il resto l'evolversi degli avvenimenti ha continuamente trasformato e arricchito lo schema.

3. *Trasformazione dello spazio*. In qualunque luogo comunitario, dove si voglia vivere attivamente (in una classe di scuola, dall'asilo all'università, in un teatro, in un paese, in un quartiere), l'importante è ristrutturare continuamente lo spazio, viverlo fisicamente, corporeamente, in continua (ma motivata e non casuale) metamorfosi. In uno spazio in mutamento anche i rapporti fisici fra le persone subiscono delle trasformazioni, anche perché c'è la possibilità per tutti di operare delle ristrutturazioni. La ristrutturazione è una forma fisica di comunicazione collettiva. Il P è stato continuamente trasformato con tutto ciò che vi veniva inventato ogni giorno, e di tutte le invenzioni si è talmente riempito, che è stato naturale e necessario, ad un certo punto, uscire fuori.

4. *La storia principale*. La storia di Marco Cavallo e della sua amica è una tipica storia nata collettivamente. Intorno ad essa, che ha fatto da asse portante e da punto di riferimento, sono nate tutte le altre storie. Le stazioni del cantastorie sono anche la storia della costruzione pratica, giorno per giorno, del cavallo di legno.

5. *Drammatizzazione della storia principale*. Abbiamo recitato varie volte, sulla pedana, i pezzi della storia di Marco Cavallo. Alcune strofe, d'altra parte, sono nate dalla drammatizzazione (ad esempio la strofa degli sposi). Se la recitazione delle scene veniva ripetuta, ciò avveniva in forme sempre differenti, per improvvisazione.

6. *Giganti*. I giganti possono essere animali, uomini, oggetti: in Abruzzo, durante l'azione Forse un drago nascerà, avevamo un drago lungo 15 metri (il corpo era un gran telone sostenuto da centine, la testa era un teatrino da cui si affacciavano i burattini); e un Fondatore, alto più di tre metri, con scarpe giganti. Si possono costruire i giganti con la cartapesta, o incollando fra loro degli scatoloni, o con la gomma piuma, o col celastic, o con altri materiali. Marco Cavallo era un gigante molto solido costruito con la tecnica dei maestri cartapestai meridionali di Matera e di Nola (di questa tecnica Vittorio Basaglia è un grande esperto), e così la sua amica. Che immagini e storie mette in moto un gigante? e le immagini profonde che giacciono in ognuno, come reagiscono mano a mano che il gigante prende forma e viene fatto agire in una comunità? Un gigante è uno scatenatore di miti, di ricordi, di fantasie collettive, di immagini di feste arcaiche. Non è una maschera, ma un personaggio, con una sua vita, sue canzoni, suo modo di camminare, di apparire, di essere ricevuto, di scatenare avvenimenti, di collegare le persone, metterle in comunicazione. Un'immagine unificante in cui si identifica l'inconscio collettivo.

7. *Corpo interno del gigante*. Può essere pieno di burattini, di cose da mangiare, di libri, di strumenti musicali. Marco Cavallo aveva la pancia piena, ma solo per fantasia, di moltissimi oggetti, i desideri di ognuno. La cavità del gigante può essere giocata (in quanto stimolo) come la caverna del tesoro. Solo che siamo noi – i costruttori – a riempire la caverna; e se qualcuno metterà lì dentro qualche oggetto imprevisto, strano, misterioso, inaspettato, il corpo interno diventerà un luogo doppiamente ricco, possibile di qualunque apparizione fantastica. Anche la bocca del gigante è un luogo «magico»: può riempirsi di messaggi, di segnali, anche di suoni. Ogni gigante che mi è capitato di costruire, o alla cui costruzione ho preso parte, ha rivelato d'altra parte suoi segreti e sue forme espressive particolari.

8. *Giornale murale*. Il giornale murale quotidiano, pieno di colori, con poche parole molto essenziali, è uno strumento di comunicazione importante: ad esempio fra una classe o una scuola e il paese o il quartiere; fra il comitato di quartiere e il quartiere; o anche fra un gruppo teatrale e il suo pubblico organico. A Trieste avevamo un giornale murale interno del laboratorio – molto grande (di 1 metro per 1,50) e tanti giornali murali (di cm 50 x 70) quanti erano i reparti che visitavamo. Il giornale murale può essere fatto individualmente (se si è in trenta, ad esempio, in pochi minuti si possono fare trenta giornali murali, sufficienti a informare un quartiere), o in gruppo. Al laboratorio P i giornali murali da portare nei reparti li abbiamo quasi sempre fatti coi disegni realizzati durante la giornata. Il giornale murale è soprattutto valido per comunicare all'esterno, sinteticamente, ciò che è stato realizzato.

Titolo || Modi del comunicare

Autore || Giuliano Scabia

Pubblicato || Giuliano Scabia, Marco Cavallo. *Un'esperienza di animazione teatrale in un ospedale psichiatrico*, Einaudi, Torino 1976.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 7

Lingua || ITA

DOI ||

9. *Il quotidiano (il volantino)*. Si può fare a mano, col limografo, incidendo il linoleum, a ciclostile, con l'offset, a stampa. A Trieste abbiamo usato l'offset. Abbiamo badato molto alla chiarezza grafica, alla sinteticità e semplicità delle frasi. Sul quotidiano si può scrivere tutto. Si possono aprire rubriche, accogliere lettere. Importante è consegnare il foglio a mano, fare del momento della consegna un momento di comunicazione. Qualche anno fa ad esempio, in un paesino vicino a Parma (Sissa), abbiamo fatto un quotidiano che andavamo a distribuire in bicicletta per tutte le case e le botteghe, prima di cominciare il lavoro di ricerca con una classe di seconda media, durante l'azione Quattordici azioni per quattordici giorni.

10. *Le visite (ai reparti, di casa in casa, di porta in porta)*. È un modo importante del comunicare. Il teatro ad esempio, di solito chiama a raccolta dentro di sé, e impone un certo modo di guardare. Si tratta di capovolgere questa prospettiva: andare dalla gente, stabilire una comunicazione nel luogo dove la gente abita. Nell'azione del *Gorilla Quadrumano*, sulle montagne dell'Appennino reggiano, siamo andati di frazione in frazione, di casa in casa. Una volta abbiamo rappresentato il Gorilla per una sola famiglia, in una piccola cucina. Si tratta in fondo di togliere il privilegio ai luoghi deputati della comunicazione (teatro, scuola, chiesa, cinema, televisione, radio), per ridare ad ogni persona, a ogni comunità, il suo peso e il suo valore. A Trieste ogni giorno ci recavamo nei reparti per raccontare quello che era successo al P, portare il volantino e il giornale murale, raccogliere suggerimenti, tenere brevi assemblee, cantare, portare le parti finite di Marco Cavallo, o i burattini, o altro.

11. *Teatro vagante*. Un mezzo che serva per spostarsi da un paese all'altro, da una città all'altra, da un reparto all'altro, si può chiamarlo teatro vagante. Può essere un vecchio carro contadino, un camion, un carrettino, un furgone. Quella del teatro vagante è un'immagine chiara e antica, e risveglia fra l'altro la forma di comunicazione del teatro all'improvviso. A Trieste avevamo un carrettino che ci serviva per portare i burattini a i, infilati in tanti bastoni inchiodati sui fianchi del carretto, o la testa di Marco Cavallo, o i giornali murali, o altre cose.

12. *Drammatizzazione*. Con drammatizzazione si possono intendere tante cose. Fondamentalmente un recitare improvvisando; ma anche il ridurre una storia a forma dialogata. Tutto ciò che si è fatto al P potrebbe, al limite, essere considerato una forma di drammatizzazione. Drammatizzazioni in senso specifico erano le storie recitate: come quelle di Dario, o Cappuccetto Rosso, o altre. Definire strettamente che cos'è drammatizzazione può essere tuttavia limitativo e pericoloso. C'è il rischio che nelle scuole, accanto a italiano, storia, matematica, ginnastica, nasca l'ora di drammatizzazione. Il senso della drammatizzazione è stato per noi, ancora una volta, la comunicazione: e il rivivere delle situazioni «recitandole».

13. *I burattini*. Ci sono molti modi per farli. Anche con uno stuzzicadenti si può fare un burattino, o con un pezzo di carta arrotolato, o con un dito dipinto – tutto può diventare bi a raffino, perché ciò che conta non è la bellezza dell'oggetto, ma la funzione importante, quando si lavora attraverso l'improvvisazione, è che il burattino nasca velocemente, perché appena è formato è già un essere teatrale vivente. Uno dei modi più rapidi per fare i burattini (ed è il modo che abbiamo usato a Trieste) è il seguente: intorno a un'anima di carta di giornale appallottolata (ma non pressata), si avvolgono alcuni strati di carta da pacchi (ma anche di giornale) imbevuti nel vinavil: nella testa così ottenuta bisogna inserire fin dall'inizio il collo di cartone, un tubo lungo 70 cm, che viene anch'esso avvolto negli strati di carta bagnati di colla; appena la testa è tutta ricoperta è bene infilarla in un legno a sua volta infilato in una bottiglia – sempre con la carta imbevuta nel vinavil si modellano le orecchie, il naso, la bocca; si mettono i capelli (stoppa, spago, carta, filo, leacril, erba, paglia, lana, o altro materiale); si fissa al collo un qualunque vestito; nel vestito si cuciono le braccia (bastano due tubi di cartone, in cui si possono anche infilare le mani: e anche le mani si possono fare in molti modi); e poi si dipinge, a tempera mescolata con un po' di vinavil. È importante che appena la testa è formata, prima ancora di mettere i capelli e il colore, il burattino dica qualcosa. È lì che il pupazzo nasce: ed è ancora più importante metterlo subito in relazione con gli altri burattini che stanno nascendo. L'attività del plasmare e modellare, col relativo sporcarsi, offre una serie di stimoli e riflessioni sul piccolo alter ego burattino che va nascendo, molto più legati al proprio corpo che non usando le tecniche di costruzione a secco, con materiali non plasmabili, o che non comportano uno «sporcarsi».

14. *Biografie dei burattini*. I burattini hanno nascita, vita e morte: un loro svolgimento, a seconda di come vengono mossi, vissuti, posti in relazione. È interessante descrivere la loro vita. Il padrone creatore del burattino può descrivere come il burattino è nato, chi è, come agisce, che cosa fa, cosa desidera, perché è fatto in quel modo. In un gruppo di burattini nati insieme il confronto delle biografie può rivelare tantissime cose sulla vita del gruppo. Si tenga presente che un burattino, dopo un certo numero di improvvisazioni, esaurisce le sue possibilità di stimolazione fantastica (anche nel senso che ha compiuto tutte le azioni che poteva compiere), e tende a morire. Importante è cercare di evitare i burattini della tradizione, che subito si mettono ad agire e parlare in modo stereotipato, senza rivelare granché della vita interiore dei burattinai.

15. *I vestiti dei burattini (sartoria)*. A un certo punto abbiamo costituito una specie di laboratorio di sartoria. Tutti portavano stracci, cucivano. Cucire, progettare i vestiti, adattarli, è stata una delle attività di incontro e comunicazione del P.

16. *Il viaggio col burattino*. Percorrere uno spazio insieme a una persona reggendo in mano un burattino e parlando alla persona cui ci si accompagna, o alle persone che si incontrano, attraverso il pupazzo, permette di compiere straordinari viaggi nella parte nascosta nostra e degli altri. È come se cadessero degli schermi: oltre lo schermo, per metafore, si parla di tutto. Il burattino diventa come una sonda con cui si penetra nello spazio esterno e nel mondo interiore.

17. *Sagome (dipinte)*. Si possono ritagliare nel cartone, nel compensato, in polistirolo. Sostenendole con dei listelli di legno diventano personaggi, elementi scenici. Con le sagome si può rappresentare qualunque cosa: fantastici animali, persone, stelle, nubi, acque, giardini, autocarri, frutti ecc. Le sagome è bene muoverle lentamente, lasciarle vedere. Vogliono un movimento del tutto diverso da quello dei burattini. Una forma espressiva particolarmente adatta alle sagome è il canto.

Titolo || Modi del comunicare

Autore || Giuliano Scabia

Pubblicato || Giuliano Scabia, Marco Cavallo. *Un'esperienza di animazione teatrale in un ospedale psichiatrico*, Einaudi, Torino 1976.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 7

Lingua || ITA

DOI ||

18. *Il teatrino*. Basta un telo, un pezzo di carta, una tavola, per creare l'idea di teatrino. Può servire per i burattini, per le sagome ritagliate, per improvvisazioni con le mani, o altro. Più è leggero e trasportabile, più il teatrino è utilizzabile. Meglio di tutto è farselo con un telo da arrotolare a due bastoni, in modo che lo si possa facilmente arrotolare e srotolare, per drizzarlo in qualunque luogo.

19. *La pedana*. Era alta non più di 15 cm – un luogo deputato minimo, dove chiunque faceva qualcosa andava a mostrarlo agli altri. Ci è servita per i burattini, per le canzoni, per le assemblee, per i balli. È diventata il luogo della comunicazione per eccellenza. Non un palcoscenico – che distacca nettamente chi guarda da chi è guardato – ma un luogo rialzato dove tutti potevano entrare – e dove tutti sono entrati. In estensione non misurava più di due metri per uno e mezzo. Era costruita con legname di scarto.

20. *Cartapesta*. Si può fare la cartapesta in molti modi. Il più semplice consiste nel bagnare pezzi di carta di giornale, o da pacchi, nel vinavil o in un collante analogo (ottimo è lo Schikozell, che però asciuga più lentamente), e nel disporli a strati uno sull'altro su una forma precedentemente preparata (in creta spalmata d'olio di lino, o su rete metallica leggera modellata intorno a una struttura di legno: ma per forme si possono prendere gli oggetti più svariati). Per modellare burattini e piccole teste si può fare la «pasta» di cartapesta in questo modo: si preparano tanti pezzetti di carta, e si mettono a mollo in una soluzione di acqua e colla (Schikozell, vinavil); si lascia a mollo per due-tre giorni: quando si vede che la carta è diventata «melma» si sprema il liquido, facendo delle balle; si lasciano asciugare le balle per due-tre giorni: a questo punto le balle sono diventate cretose, e il materiale può essere usato sia sugli stampi di creta o di altro materiale per fare delle maschere, sia intorno a dei sacchetti riempiti di segatura e infilati in un manico di scopa per fare i burattini; una volta asciutta la «pasta», estraendo il manico di scopa la segatura del sacchetto interno esce fuori, e così la parte interna della testa rimane vuota, e può ospitare il dito del burattinaio. Questo procedimento richiede però molto più tempo del primo – i ragazzi ad esempio si annoiano ad aspettare troppi giorni. Il fare la cartapesta è un modo per comunicare: l'apprendimento della tecnica, la manipolazione, il modellaggio, lo scambiarsi consigli e aiuti, e anche lo sporcarsi, insomma tutta l'attività del «far nascere», è un momento importante e non un semplice passaggio verso un oggetto finito. Il fine non è il burattino, la maschera, ma il cercare, il fare.

21. *Attrezzi*. Trapano, martelli, scalpelli, seghe, forbici, taglia barba, cacciaviti ecc., sono stati anch'essi strumenti del comunicare, oltre che del lavorare. L'attrazione che esercitavano su tutti (anche su di noi, naturalmente) – e l'attrazione che a tali strumenti «pericolosi» dovevamo portare – li ha spesso messi al centro di un rapporto. Così forbici, trapano, seghe, martelli, continuamente ricercati e richiesti, «osservati», ma usati, erano tramite di parole, relazioni, domande, risposte.

22. *Disegno e pittura*. Pitturare e disegnare è stata una delle forme primarie del colloquio continuo avvenuto al P. Hanno dipinto i medici, i ricoverati, gli infermieri, gli studenti, i visitatori casuali. Ognuno, attraverso il disegnare e il dipingere, ha parlato agli altri. È interessante tener presente che il tema, la forma, la sequenza dei disegni cambia a seconda del formato e della forma del foglio. Quando i fogli erano di 150 x 100 nascevano certi disegni. Quando i fogli erano dimezzati, spesso ne nascevano altri. Importante è che anche il materiale con cui si lavora, la superficie della carta, la posizione del foglio, costituisca uno stimolo. Di solito si è abituati a dimensioni piccole e sempre uguali, nelle quali si finisce per inserire forme stereotipate. Bisogna rompere questo rapporto.

23. *Grandi fogli*. La forma di un foglio è anch'essa uno stimolo. Per evitare gli stereotipi e offrire uno spazio il più possibile libero e aperto abbiamo scelto in partenza la dimensione del grande – pensando anche al fascino e ai suggerimenti che su ognuno di noi una forma grande, un grande foglio, un gigante, potevano avere.

24. *La lettura pubblica dei disegni*. Di ogni nostro lavoro è importante che ci sia un momento pubblico, di esposizione delle nostre intenzioni, e di comprensione da parte degli altri. La lettura dei disegni – cioè la semplice descrizione «con le parole» delle figure disegnate – è stata molto importante al P, specialmente per chi disegnava per la prima volta, e da anni era completamente muto. In tal modo la collettività «prestava» le sue parole a un'espressione avvenuta con altri segni, dava una mano alla possibilità di esprimersi.

25. *I disegni cantati*. Ogni disegno può venire cantato. Più facile è forse cantare i disegni astratti (come quelli di Cucú). Una volta accordatisi sui suoni da far corrispondere ai segni, è possibile anche cantare i disegni in coro. In tal modo avviene un'amplificazione ancora maggiore che non nella semplice lettura. In una recente esperienza fra un gruppo di studenti universitari e un gruppo di studenti di seconda media abbiamo provato a tradurre in musica più di venti disegni (progetti dei ragazzi per la costruzione di un gigante), ottenendone una composizione estremamente interessante, sia sul piano teatrale che musicale.

26. *I disegni drammatizzati*. Un disegno può essere «recitato», cioè drammatizzato. È anche questo un modo per comunicarlo in altra forma. Come per i disegni cantati, scoprire altre modalità comunicative di un'espressione può servire a mettere in moto situazioni e rapporti inaspettati e sorprendenti.

27. *I disegni in serie*. Lo sviluppo per variazioni di un tema grafico astratto è un modo espressivo/comunicativo elementare, con una sua precisa necessità interna. L'ininterrotto discorso grafico di Cucú, ad esempio, ha avuto un preciso svolgimento nell'uso dei mezzi, del colore, della forma: prima Cucú ha provato tutte le possibilità coi pennarelli, e dopo tutte le possibilità con le tempere. In seguito ha mescolate le tecniche, con una progressione estremamente precisa, da cui abbiamo appreso molto. Ha prodotto centinaia di pitture e disegni che erano in successione grafica: ogni disegno cioè era uno svolgimento e una variazione nel segno, nel colore, nella forma generale, del disegno precedente. Come una successione di ben strutturate proposizioni. Svolgimenti analoghi ha avuto l'attività di molti altri venuti al P.

Titolo || Modi del comunicare

Autore || Giuliano Scabia

Pubblicato || Giuliano Scabia, Marco Cavallo. *Un'esperienza di animazione teatrale in un ospedale psichiatrico*, Einaudi, Torino 1976.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 7

Lingua || ITA

DOI ||

28. *Il disegno collettivo*. Il disegno fatto in gruppo – o la serie di disegni, le storie, realizzate da più persone – sono prima di tutto un modo per ascoltarsi, concedersi spazio, organizzarsi in modo che tutti possano trovare il loro momento espressivo e comunicativo. Concepire in gruppo, anziché da soli, a tutti i livelli di età, può diventare importante nella conoscenza reciproca. I disegni collettivi, o le storie disegnate in gruppo, nati al P o altrove sono sempre stati vissuti con intensità estrema.

29. *La votazione colorata*. Quando si è trattato di scegliere il colore per Marco Cavallo abbiamo disegnato una sagoma vuota del cavallo su tanti fogli grandi. Chiedevamo a tutti quelli che venivano al P di votare riempiendo le sagome col colore preferito. A grande maggioranza fu votato l'azzurro.

30. *Ritratti*. Si possono fare i ritratti nei modi più impensati. Una retta, una macchia, il contorno di una mano, un collage, possono tutti essere considerati ritratti. Importante è l'intenzione, il rapporto che si crea nell'immaginarsi reciprocamente. Appoggiarsi a un grande foglio bianco e farsi disegnare il profilo del corpo da un'altra persona può costituire un momento teso di comunicazione. La figura vuota così tracciata può venire riempita di molti colori. Se si scrive il nome della persona ritratta, si raccoglieranno moltissimi commenti da parte delle persone che vengono a vedere (sul rapporto fra ritratto e persona). È un modo per cominciare a parlare e partecipare.

31. *La pittura delle porte*. Ogni giorno un ricoverato, Sergio, veniva a dipingere tutte le porte con un colore diverso. Così ogni giorno avevamo delle porte nuove, fresche di pittura. Per Sergio questo era un lavoro impegnativo. Ci teneva ai nostri giudizi e alle nostre lodi. Solo dopo un po' abbiamo capito che era questo il suo modo di partecipare, di esprimersi e stare con noi. Anche un'azione che può sembrare a prima vista inutile è una forma espressiva, ed è in realtà una comunicazione al gruppo. I messaggi di questo tipo che lanciano i bambini, anche piccolissimi, vengono ad esempio quasi sempre stravolti o non percepiti.

32. *Il manifesto a tema*. È un modo per finalizzare il disegno. Scrivere su un foglio bianco un titolo deciso collettivamente (ad esempio: Marco Cavallo lotta per tutti gli esclusi), rende il disegno immediatamente carico di altri significati, anche quando l'immagine sia quella realizzata altre volte. Si tratta sempre di variare il rapporto fra parole e disegno in modo da farli incontrare e scontrare, per produrre effetti e messaggi non stereotipati.

33. *I manifesti «per» la città*. È anche questo un manifesto a tema, una sua variazione. Diventando una città intera il fine della comunicazione, la grafica acquista un senso nuovo – da espressione rivolta all'interno del gruppo diventa comunicazione che ognuno dall'interno rivolge verso l'esterno. I manifesti per la festa di Marco Cavallo sono stati fatti, in due giorni, in un'atmosfera che era di tensione comunicativa dall'interno dell'ospedale alla città. Una proposta di dialogo, da tutti vissuta.

34. *Fondali*. Qualunque disegno può diventare fondale per una rappresentazione. Molti di segni, incollati fra loro, sono diventati fondali per il teatrino, e poi sono stati appesi al soffitto, come quinte provvisorie. Anche la proposta di fare dei disegni da usar' come fondali finalizza l'intenzione di chi disegna. La maggior parte dei disegni realizzati al P per i fondali erano astratti.

35. *Le lettere*. Ci venivano spesso recapitate delle lettere scritte a mano. Ci venivano messe di nascosto nelle tasche, o consegnate direttamente: spesso venivano appese al muro con delle puntine da disegno. Ne abbiamo trovate perfino per terra nel luogo dove ci riunivamo. A queste lettere spontanee abbiamo sempre dato grande importanza, perché erano un segno di amicizia e di fiducia reciproca, o di critica. Spesso ne parlavamo nelle assemblee.

36. *Libri*. Una storia raccontata e disegnata su fogli diversi, legati insieme, diventa un libro. Ma anche un solo disegno, con dentro un racconto piccolissimo, avvolto in una copertina, diventa un libro. Si possono fare dei libri-ricerca dopo un lavoro di giorni o mesi. O anche molto rapidamente, per documentare un incontro. Un libro-incontro può essere fatto dei dialoghi e della descrizione di tutto ciò che è avvenuto nell'incontro). Il libro così fatto è qualcosa di semplice, povero, alla portata di tutti. Chiamare libro una sequenza di fogli desta sorpresa, e rende in fondo meno lontano e «sacro» il libro stampato.

37. *I libri cantati*. Come si canta un disegno, così si può cantare un libro. Sia che si tratti di un libro solo visivo, sia che si tratti di un libro scritto e disegnato. Il primo libro cantato al P è stato il Cappuccetto Rosso di Rosina. Le abbiamo chiesto: perché non lo canta? E subito lei l'ha cantato, improvvisando un canto libero sulla prosa appena dettata.

38. *I libri drammatizzati*. Anche per i libri vale quanto si è detto per i disegni. Un libro drammatizzato può diventare facilmente uno spettacolo semplice e anche ripetibile (il libro è allora come un canovaccio).

39. *Il cantastorie*. È il recupero di un modo antico della comunicazione. Il grande cartellone (2 metri per Io) con la storia di Marco Cavallo, nato pian piano, un giorno dopo l'altro, attraverso un duro e divertente lavoro collettivo, riassume le tappe della costruzione del cavallo e fissa alcuni avvenimenti importanti della nostra vita al P. Perciò cantarlo in coro ai visitatori, o ricantarlo per noi significava ripercorrere fantasticamente la storia della nostra vita insieme. Si possono fare cantastorie in mille modi. Durante un'altra azione, quella del Gorilla Quadrumano, avevamo un cantastorie dipinto su tela che cantavamo davanti ad ogni casa, per invitare la gente all'assemblea-spettacolo.

40. *I canti liberi*. Canto libero è un parlare cantando, improvvisando la melodia e le parole. Anche la storia di Marco Cavallo (la storia principale) è nata da una serie di canti liberi cuciti insieme. Per questo tutte le strofe avevano arie e ritmi diversi (anche all'interno di ogni strofa le singole frasi erano sintatticamente e lessicalmente diverse, perché erano state proposte da persone diverse).

41. *Le canzoni d'occasione*. Uno dei modi più efficaci per annunciare l'avvenimento che si sta preparando è la canzone d'occasione, costruita collettivamente. Perché tutti la possano cantare è opportuno trascriverla su grandi tabelloni (che si possono anche trasportare). La canzone d'occasione è un momento minimo unificante di comunicazione all'interno del gruppo e verso l'esterno. Nei confronti di chi sta fuori diventa la voce collettiva.

42. *Le canzoni tradizionali*. Le canzoni che ognuno ricorda, e che anche gli altri possono cantare, diventano parte del bagaglio culturale del gruppo, della collettività. Nel caso del P canzoni come La mula de Parenzo, Bella ciao, Ora ninnora, Quel

mazzolin di fiori, sono diventate una specie di substrato comune, un punto di riferimento fisso (e patrimonio di tutti), al quale far capo in particolari momenti. In un contesto di libera creatività hanno una loro precisa funzione anche i canti «non liberi» – i canti tradizionali, la memoria sonora del gruppo.

43. *Gli strumenti (musicali)*. Abbiamo usato chitarre, pifferi, flauti, tamburelli, bongos, scacciapensieri, fisarmoniche, armoniche: ma anche bidoni vuoti, legni, casse, sedie, martelli, scatole vuote. Gli strumenti sono stati usati per fare sia musica tradizionale sia musica libera.

44. *Musica libera*. È uno dei modi più interessanti ed efficaci per dialogare e trovarsi collettivamente attraverso mezzi di comunicazione non verbale. Si può fare musica libera con qualunque strumento, con qualunque oggetto, o battendo le mani, fischiando, cantando – unendo al suono parole e frasi. Importante è ascoltarsi e dialogare col suono, creare spazio per l'inserimento di tutti, raccogliere i suggerimenti ritmici e sonori di tutti coloro che sono impegnati nel fare musica. In questo senso la musica libera non è tanto un'attività spontanea e liberatoria, quanto piuttosto una forma precisa di comunicazione, dialogo e ascolto reciproco.

45. *Le armonizzazioni collettive*. Ci si intona tutti su una nota, e poi ognuno fa delle variazioni, a cui gli altri rispondono, all'unisono o a contrasto. Al P spesso le armonizzazioni avvenivano sull'ultima nota delle canzoni. L'atmosfera sonora che si crea con l'armonizzazione collettiva è qualcosa che avvicina e unisce (un vibrare insieme).

46. *Le operine*. Un'operina è una storia cantata da più persone, recitata dal vivo, o con burattini, o con sagome, o con maschere. Si può cantarla improvvisando, o improvvisare il canto su un testo scritto, o fissare parole e musica cantando il testo tutti in coro. Tutte le operine inventate al laboratorio P erano rappresentate coi personaggi ritagliati su sagome. Le operine possono costituire, molto di più di una semplice canzone, dei momenti fantastici vissuti collettivamente. Si può costruire un'operina anche in pochi minuti.

47. *Il ballo*. Anche il ballo è un momento importante di comunicazione, oltre che di gioia collettiva. Importante è che non sia esterno, imposto, forzato. Al P abbiamo quasi sempre cominciato a ballare dopo momenti di grande tensione creativa, seguendo la musica libera o anche i ballabili trasmessi dalla radio.

48. *Cortei musicali*. Passare in corteo attraverso una città, o un paese; andare di porta in porta, di casa in casa, o nel caso di Trieste di reparto in reparto, suonando gli strumenti più svariati, o portando le canzoni d'occasione, e mostrando gli oggetti costruiti insieme, può essere di grande efficacia. A chi si incontra bisogna però dare delle spiegazioni, non arrivare come da un altro pianeta. La gente deve capire sempre ciò che si sta facendo, e bisogna perciò cercare di essere molto chiari nel presentarsi.

49. *Il cavallino che va per il mondo (ristrutturazione spaziale dello stimolo principale)*. Abbiamo disegnato un cavallino piccolissimo (una piccola sagoma) su tanti fogli bianchi grandi. Abbiamo scritto sui fogli la frase: Marco Cavallo in giro per il mondo. Su questi rapporti (frase, cavallo piccolissimo, grande spazio), molti hanno disegnato il viaggio verso il mondo esterno. Importante perché uno stimolo diventi uno strumento di comunicazione è il modo in cui lo si introduce – cioè il modo in cui lo si comunica e lo si vive assieme fra chi lo propone e chi lo accetta.

50. *Il progetto (fantastico) del viaggio*. Parlare insieme di come uscire fuori. È in questo modo, progettando insieme delle fantastiche uscite per il mondo, che ha preso corpo e forza l'uscita reale di Marco Cavallo dal manicomio, accompagnato dai ricoverati, dai medici, dagli infermieri, dagli «artisti». In qualche modo la proiezione fantastica dell'uscita ci ha dato il coraggio e la forza di uscire. Anche proiettandoci all'esterno nell'immaginazione, ci siamo preparati collettivamente all'uscita reale.

51. *L'attraversamento di un luogo*. Si può attraversare un paese, un quartiere, una città, un territorio, per creare una presenza, stabilire un rapporto, provocare una presa di coscienza. Le processioni religiose e i cortei politici sono degli attraversamenti, e realizzano una comunicazione collettiva prolungata nello spazio e nel tempo. Per entrare nel mondo esterno uscendo dall'ospedale abbiamo scelto di attraversare tutta la città, passando per il suo luogo deputato massimo, la cattedrale di San Giusto. Anche la scelta dei luoghi dell'attraversamento è molto importante, e fa parte dei modi della comunicazione. In ogni luogo, poi, bisogna scegliere il modo adatto, in base ai rapporti che si sono stabiliti in precedenza con la popolazione. A Trieste è stato importante il rapporto col comitato di quartiere.

52. *Bandiere*. Quando si fa un corteo, quando si organizza un incontro, una festa, le bandiere fanno un grande effetto, e sono utili come segnali. Devono anch'esse nascere organicamente, per una necessità interna. Non si può dire, il primo giorno che ci si incontra: facciamo delle bandiere: non avrebbe senso. Dopo un po' di tempo, se si comincia ad uscire coi materiali costruiti, coi pupazzi, con gli strumenti, le bandiere cominciano a diventare importanti e sentite. Si possono fare di carta, incollando fra loro i disegni e attaccandoli a dei bastoni; o con le stoffe, cucendole fra loro, o dipingendole con appositi colori. Impraticendosi un po' si possono fare i giochi degli sbandieratori.

53. *Le azioni mimiche*. Ognuno è mimo senza aver studiato mimo. Abbiamo spesso comunicato fra noi attraverso la mimica, sia drammatizzando storie disegnate o scritte, sia improvvisando. Il mimo non va fatto come esercizio a parte, ma usato come uno dei tanti modi di espressione e comunicazione.

54. *Gli oggetti reinventati*. Un pezzo di spago trovato per terra può diventare un serpente, un ruscello, una stradina, una lacrima, un dito, un cerchio, un raggio di luna, un filo di luce, una ghigliottina, un aquilone, un pesciolino, una lama, ecc. Ogni oggetto ha in sé molte potenzialità comunicative, mille suggerimenti per l'immaginazione.

55. *Gli oggetti sospesi*. Riempire una sala, un reparto, un'aula, un teatro – o qualunque spazio – di sagome, stoffe, oggetti vari, fantastici, fiori, farfalle, pesci, alberi, parole, nuvole, serve a far entrare l'ambiente in un'altra dimensione. Se gli oggetti sospesi sono quelli che mano a mano la collettività produce, chi arriva ha la comunicazione immediata della metamorfosi spaziale avvenuta.

Titolo || Modi del comunicare

Autore || Giuliano Scabia

Pubblicato || Giuliano Scabia, Marco Cavallo. *Un'esperienza di animazione teatrale in un ospedale psichiatrico*, Einaudi, Torino 1976.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 6 di 7

Lingua || ITA

DOI ||

56. *Il Paradiso Terrestre (la metafora dello spazio quotidiano)*. Uno degli stanzoni del P è diventato a un certo punto Paradiso Terrestre, pieno di sagome, alberi, colori, animali e altro. E soprattutto pieno della nostra attività. È venuto naturale chiamarlo così, perché dava l'idea di un meraviglioso giardino. Col Paradiso Terrestre si è realizzata concretamente la metafora della felicità comunicativa a cui eravamo pervenuti.

57. *Le costruzioni in legno*. Abbiamo adoperato il legno molto spesso, per gli usi più diversi: per costruire le strutture della cartapesta; per la pedana; per i bastoni delle bandiere; per fare telai a cui fissare i disegni; per i supporti dei burattini; per drizzare il teatrino; per preparare la segnaletica. Abbiamo quasi sempre usato legname di scarto (come quello delle cassette da frutta).

58. *La fotografia*. Tanta gente è venuta al P a: scattare fotografie. Le abbiamo appese a dei grandi tabelloni. Per molti ricoverati, che non vedevano da tempo la propria immagine, vedersi nelle foto è stato come riscoprirsi. Anche per noi la fotografia è stata importante, perché ci ha permesso di fissare e capire meglio momenti collettivi e individuali che, vissuti dall'interno, in parte ci sfuggivano. La fotografia è così diventata parte della nostra memoria, e uno dei modi per allargare la comprensione e la comunicazione.

59. *Il registratore*. Ci è stato molto utile il miniregistratore portatile con microfono incorporato. Non ci dava fastidio (lo tenevamo in tasca), e quando volevamo risentire una canzone, un dialogo, un'assemblea o altro, era possibile farlo rapidamente con tutti i presenti al P. È così diventato normale per tutti riascoltarsi, e riflettere sui modi espressivi usati.

60. *L'offset*. C'era una macchina per stampare in offset in ospedale. Abbiamo potuto usarla. Siamo riusciti a stampare sempre meglio i volantini quotidiani, che sono andati sempre più a ruba. Dovunque si tratta di servirsi, prima di tutto, dei mezzi di comunicazione esistenti, sfruttandoli al massimo grado.

61. *Le storie personali*. Mano a mano che ci si conosceva e si diventava amici, ci raccontavamo le nostre storie personali, a due, a tre, in gruppi, in assemblea. Di qualche storia si è fatto il libro. Non si è mai trattato di confessioni, ma di esposizioni anche drammatiche del proprio problema principale: il ricovero, la libertà, la malattia, la difficoltà di trovare lavoro. Discuterne insieme per molti diventava importante: perché spesso si trattava di richieste d'aiuto.

62. *L'amplificazione reciproca*. Ha costituito l'atteggiamento di fondo, il tratto che ci ha accomunati con gli abitanti di San Giovanni, ricoverati, medici, infermieri: il modo fondamentale della comunicazione. L'atteggiamento di tutti è stato sempre quello di dare importanza uguale a ogni segno, parola, gesto. Ad ogni intenzione espressiva. È questa attenzione all'altro l'insegnamento maggiore che abbiamo tratto noi esterni dal rapporto col manicomio («artista non è solo chi sa esprimersi con pienezza, ma anche chi sa profondamente ascoltare», ha osservato uno durante un'assemblea).

63. *Spontaneità (spontaneismo, teatro della spontaneità)*. Un'esperienza come quella di Marco Cavallo non è catalogabile sotto l'etichetta dello spontaneismo. All'opposto, si tratta di un'azione continuamente pensata, discussa, meditata, ristrutturata, secondo le esigenze e le domande di chi vi ha preso parte. È estremamente equivoco e fuorviante usare per questo tipo di lavoro a partecipazione una formula (teatro della spontaneità) che si riferisce ad altre esperienze, del tutto differenti. La spontaneità, fra l'altro, soprattutto per gli adulti, è il punto d'arrivo di un cammino faticoso, che non è semplicemente quello della cosiddetta libera espressione, ma una costruzione lunga, difficile, che abbisogna di una continua rimessa in gioco di tutto il proprio modo di vivere, di comunicare, di porsi in relazione, di conoscere.

64. *Il corpo*. Perdere il corpo è come perdere la mente. Gran parte del nostro corpo è perduta con l'educazione mentalistica che riceviamo. Il P è stato un luogo dove è stato possibile parlare anche attraverso il corpo. E ad esempio ballare, recitare, plasmare, agitare bandiere, muovere i burattini, segare, dipingere, toccarsi – soprattutto per chi del corpo aveva quasi completamente perduto l'uso – è stato un riscoprire qualcosa di perduto, o mai avuto. Il processo di riappropriazione ha riguardato comunque tutti, medici, infermieri, ricoverati, «artisti».

65. *Toccare, toccarsi*. Abbiamo capito abbastanza presto che una carezza, un abbraccio, un bacio erano, soprattutto per alcuni ricoverati, modi importanti per comunicarci la loro amicizia, il loro affetto, la loro contentezza: e che lo erano anche per noi. Con alcuni che non riuscivano a parlare (perché non potevano), il dialogo è avvenuto in forma muta, toccandosi e premendosi le mani. È questo uso di tutte le parti del corpo per «parlare» che va recuperato, con tutto ciò che coinvolge.

66. *Gruppo, gruppi, lavoro di gruppo, lavoro a gruppi*. Il gruppo base che ha lavorato al P si è andato formando poco a poco, attraverso varie difficoltà soggettive e oggettive. Ma non esiste un'idea di gruppo da cui partire, e ogni situazione vede coagularsi le persone in forme diverse e particolari. La comunicazione interna del nostro gruppo ha avuto momenti felici e momenti di difficoltà. Per quanto riguarda il lavoro «a gruppi» nel laboratorio, abbiamo proposto molto cautamente che i gruppi si formassero solo quando abbiamo visto che l'isolamento dei malati fra loro cominciava a incrinarsi, e che i modi di esprimersi in atto nel laboratorio mettevano in relazione persone che prima restavano chiuse in se stesse. Anche in una scuola, o in qualunque altra situazione, è bene che i gruppi si formino sulla base di motivazioni (simpatie, ricerche, giochi, affetti), e non siano mai rigidi e chiusi.

67. *L'assemblea*. In ogni lavoro creativo l'assemblea è un momento importante, come verifica generale del lavoro, come riflessione sulle immagini emerse, come strumento di recupero di chi è rimasto esterno, come momento politico, ecc. Solo da quando siamo riusciti a fare le prime assemblee il P è uscito dalla fase puramente liberatoria, di incontro, per entrare in quella «politica», di presa di coscienza del lavoro che stavamo facendo. L'assemblea è possibile e necessario farla sempre, anche lavorando con bambini piccolissimi. Al P tenevamo vari tipi di assemblea, che spesso si mescolavano insieme: o coi ricoverati infermieri e medici che venivano al laboratorio, o con l'equipe medica, o fra noi del gruppo permanente.

68. *La proiezione verso l'esterno*. È un modo del comunicare da tener presente fin dall'inizio di ogni lavoro. L'idea di un interlocutore è già sufficiente ad evitare i pericoli del particolarismo di gruppo e della chiusura. L'ideale è non perdere mai, fin

Titolo || Modi del comunicare

Autore || Giuliano Scabia

Pubblicato || Giuliano Scabia, Marco Cavallo. *Un'esperienza di animazione teatrale in un ospedale psichiatrico*, Einaudi, Torino 1976.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 7 di 7

Lingua || ITA

DOI ||

dall'inizio, il rapporto con l'esterno. Si tratta di accettare di stare sempre in pubblico. È questo il vero significato pratico di ogni laboratorio aperto.

69. *La festa*. A differenza di quanto sosteneva Rousseau, non è vero che il popolo balli, oggi, appena si sia piantato un albero in mezzo a una piazza. È abbastanza facile, comunque, organizzare una festa: ma si può cadere nella festa di pura evasione. Una festa può anch'essa (e tale è stata la festa di Marco Cavallo) diventare un momento gioioso e partecipato di presa di coscienza – un momento in cui tutti coloro che in qualche modo entrano diventano partecipi di un'azione più generale, della quale la festa è il momento espositivo e dichiaratamente pubblico.

70. *La cultura del manicomio (la cultura di un luogo)*. Un gruppo, una classe di bambini, un paese, una tribù, una città hanno ognuno una loro cultura. Per chi viene dall'esterno, ospite, visitatore, maestro, animatore, medico, scrittore, importante è mettersi in relazione con essa, ascoltare, capire, conoscere facendosi conoscere. Il comunicare avviene soltanto quando si riesca a rispettarsi reciprocamente. Altrimenti ha luogo soltanto violenza e colonizzazione (che è stata poi sempre la pratica occidentale nei confronti delle culture subalterne). Per il manicomio, secondo l'opinione di chi scrive, vale il medesimo discorso che per qualunque altra situazione. Abbiamo trovato a Trieste un mondo con una sua vita, un suo movimento, una sua «cultura». Non avevamo altra scelta che cercare di ascoltarla, con tutte le sue contraddizioni, al tempo stesso facendoci conoscere. In questo senso, per ogni rapporto fra gruppi e persone può valere quanto ha scritto Lévi Strauss in *Elogio dell'antropologia*: tenendo conto che ognuno di noi (come i malati mentali) si trova continuamente davanti al pericolo di venire inascoltato e distrutto da una cultura apparentemente più alta, più culta, in realtà più cieca: « le mie ultime parole siano per questi selvaggi, la cui oscura tenacia ci offre ancora modo di assegnare ai fatti umani le loro vere dimensioni: uomini e donne che, nell'istante in cui parlo, a migliaia di chilometri di qui, in una savana rosa dai fuochi di sterpi o in una foresta grondante di pioggia, fanno ritorno all'accampamento per dividere un magro nutrimento, ed evocare insieme i loro dei; quegli Indiani dei tropici, e i loro simili sparsi per il mondo, che mi hanno insegnato il loro povero sapere, in cui consiste, tuttavia, l'essenziale delle conoscenze che voi mi avete incaricato di trasmettere ad altri; ben presto, ahimè, destinati tutti all'estinzione, sotto il trauma delle malattie e dei modi di vita – per essi ancora più orribili – che abbiamo portato loro; e verso i quali ho contratto un debito di cui non mi sentirei liberato nemmeno se, al posto in cui mi avete messo, potessi giustificare la tenerezza che mi ispirano, e la riconoscenza che ho per loro, continuando a mostrarmi quale fui fra loro, e quale, fra voi, vorrei non cessare di essere: loro allievo e loro testimone».