

Altre
visioni

64

Maestri

Mimmo Sorrentino

Teatro partecipato

post-fazione di Oliviero Ponte di Pino

Fotografie di Andrea Raffin
www.andrearaffin.it

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2009
via Zara, 58, 56024 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-277-2


Titivillus

Indice

p. 7	Introduzione
	PRIMA PARTE. IL TEATRO PARTECIPATO
10	Cap. primo. L'osservazione partecipata
10	<i>La diga.</i>
12	<i>Dall'offerta al contesto.</i>
13	<i>Le casalinghe.</i>
15	<i>Motivare i partecipanti.</i>
15	<i>La fiamma.</i>
22	<i>Ballare, cantare, raccontare.</i>
24	<i>Una criticità del metodo.</i>
26	Cap. secondo. Il testo
26	<i>Il metodo di Kenneth Koch.</i>
28	<i>Nel mio cielo.</i>
29	<i>Racconti orali.</i>
30	<i>La trasduzione.</i>
33	<i>Il desiderio dell'altro.</i>
34	<i>Il testo.</i>
36	<i>I luoghi della rappresentazione.</i>
38	Cap. terzo. La recitazione
38	<i>Il problema.</i>
39	<i>Il lavoro dell'attore.</i>
40	<i>Fallimenti.</i>
41	<i>"Tant'è amara che poco più è morte".</i>
42	<i>La libera associazione.</i>
43	<i>La "consegna paradossale".</i>

- p. 45 *La merda di vacca.*
46 *La “consegna paradossale” non è una terapia.*
47 *Le conseguenze della “consegna paradossale”.*
48 *Le anguille.*

**SECONDA PARTE. UN PROGETTO DI TEATRO PARTECIPATO
REALIZZATO ALLA SCUOLA PAOLO GRASSI DI MILANO**

58 Cap. quarto. Gli studenti di regia e drammaturgia

- 58 *Il progetto.*
59 *La motivazione.*
59 *Mi hanno sognato quando...*
61 *La trasduzione.*
63 *La tigre.*

65 Cap. quinto. L'incontro con gli allievi attori

- 65 *La motivazione.*
65 *Primo esercizio: La partita di calcio.*
67 *Secondo esercizio: Il pubblico alleato dell'attore.*
69 *Terzo esercizio: l'ascensore.*
70 *Quarto esercizio: il lancio della bottiglia.*
71 *Quinto esercizio: il canto.*
74 *Le frasi di Ungaretti.*
76 *Le poesie degli attori.*

79 Capitolo sesto. Vado via

*Il testo scritto e portato in scena dagli allievi
della scuola Paolo Grassi.*

103 Dove sta guardando Mimmo

Postfazione di Oliviero Ponte di Pino

110 Attività teatrale di Mimmo Sorrentino

119 Ringraziamenti

INTRODUZIONE

Il teatro con sempre maggiore frequenza viene utilizzato in Italia come strumento di intervento pedagogico e sociale. Vi è un proliferare di teatro non solo nelle scuole di ogni ordine e grado, ma anche nelle comunità di recupero, negli ospedali, nelle fabbriche, nelle carceri, nelle periferie urbane, nei centri agricoli. Gli esiti di questi interventi spesso finiscono per andare oltre il contesto sociale e pedagogico dove vengono richiesti per approdare al teatro vero e proprio.

Tutto ciò ha favorito l'interesse per questo modo di concepire il teatro sia in ambito formativo, il teatro partecipato è diventato materia di studio in molte cattedre universitarie, sia da parte dei produttori teatrali, che dedicano al teatro sociale sempre più spazio nelle loro rassegne.

Questa espansione della domanda di teatro sociale e la convinzione che il teatro possa essere uno strumento di lettura del proprio tempo e che, per soddisfare questa sua vocazione, sia necessario, citando Heidegger, “gettarsi nel mondo”, furono le ragioni per cui nel 2008 sono stato chiamato da Maurizio Schmidt, direttore della scuola Paolo Grassi di Milano, e dai suoi collaboratori, a condurre un corso di teatro partecipato per gli studenti di regia, drammaturgia e recitazione del terzo anno. Avevano pensato a me perché la mia azione teatrale si svolge per lo più in scuole, quartieri di periferia, comunità che ospitano giovani stranieri, ricoveri per anziani, centri per diversamente abili, centri di recupero per tossicodipendenti, campi rom. Quindi fuori dal teatro.

È mia consuetudine scrivere sempre in anticipo le lezioni di teatro che vado a svolgere. Scrivere mi permette di chiarire i passaggi più complessi, verificare i tempi destinati a ogni argomento e le eventuali imperfezioni. La scrittura è la bussola che seguo durante le lezioni. Poi integro con esempi,

approfondisco gli argomenti che gli studenti trovano più interessanti o che meno hanno capito, divago per sentieri non indicati dalla scrittura, ma essa mi permette comunque sempre di ritornare sulla strada maestra.

Il direttore della scuola Maurizio Schmidt e Mimma Gallina, docente di organizzazione teatrale, hanno letto le lezioni e mi hanno sollecitato a pensare ad una loro pubblicazione.

In coerenza con la mia prassi teatrale che si rivolge soprattutto a chi per mestiere non fa teatro, ho pensato ad un libro che non fosse destinato solo agli addetti ai lavori. Per raggiungere questo scopo ho pensato ad un libro che procedesse allo stesso modo della serie di Fibonacci in cui ogni numero è il risultato della somma dei due numeri che lo precedono (1, 2, 3, 5, 8, 13 ecc). Cioè una struttura da romanzo.

Il libro è diviso in due parti. Nella prima descrivo i presupposti teorici del teatro partecipato e come si articola il mio intervento. Nella seconda riporto un'applicazione pratica descrivendo parte dell'esperienza avvenuta con gli studenti della scuola Paolo Grassi.

Ciò che si racconta in questa seconda parte è la storia di un gruppo di studenti di teatro che, sollecitati da un particolare metodo teatrale, si sono interrogati sulla propria condizione umana e l'hanno espressa attraverso uno spettacolo teatrale che li rende testimoni del nostro tempo.

PRIMA PARTE

Il teatro partecipato

Io sono convinto che l'atto stesso di esprimersi contiene in sé un potere di guarigione e che gli effetti benefici di questo potere non si ripercuotono solo su chi si esprime, ma anche su tutti coloro che fruiscono di ciò che viene espresso. Questo è il misterioso potere dell'arte.

Kenzaburo Oe

Capitolo primo L'OSSERVAZIONE PARTECIPATA

La diga.

Il mio metodo teatrale prende spunto da una pratica propria delle scienze sociali: l'osservazione partecipata. Nell'osservazione partecipata il ricercatore prende parte, in misura più o meno intensa e regolare, alle attività di un gruppo ed è direttamente coinvolto nelle dinamiche decisionali e di cambiamento che la sua ricerca/intervento produce. Con questo criterio ho coinvolto nella mia ricerca teatrale attori, ma anche studenti, bambini, extracomunitari, tossicodipendenti in recupero, malati terminali, malati di Alzheimer, abitanti di quartieri disagiati, diversamente abili, Rom. Persone molto lontane dalle accademie teatrali, come non accademica è la mia formazione. I miei maestri sono stati Italo Mancini, Norberto Bobbio e Danilo Dolci.

Il professore Italo Mancini era solito ringraziare noi studenti presenti alle sue sempre affollatissime lezioni di filosofia del diritto. La ragione di questa sua azione l'ha spiegata nella prefazione di *Filosofia della prassi*, uno dei suoi libri più importanti. "Dovremmo pagare gli studenti perché vengono a lezione; ancor più che per gli esami servono per la maturazione del docente, se vuole essere un abitatore della città e non un compilatore di formule". Così come Italo Mancini, prima di iniziare un laboratorio teatrale, ringrazio sempre i partecipanti, perché loro mi permettono di essere, attraverso il teatro, un "abitatore della città".

Norberto Bobbio in *De senectute* scrive: "Da Croce, maestro di una generazione che ha rifiutato il Fascismo, ho appreso a distinguere una volta per sempre l'impegno dell'uomo di studio da quello immediatamente poli-

tico. Cattaneo mi ha liberato definitivamente dalla prigione delle sterili astrazioni filosofiche nelle quali è impigliata di solito la mente giovanile. Pareto, iconoclasta, scettico, appassionato, mi ha aiutato a comprendere i limiti della ragione e nello stesso tempo l'universo sconfinato della follia umana...". Io devo a Norberto Bobbio l'aver appreso a cercarmi nei libri. Ed è in questo modo che uso i libri nella mia pratica teatrale.

Da Danilo Dolci ho appreso il metodo a cui mi ispiro per la pratica teatrale, ossia l'osservazione partecipata. Questo poeta, intellettuale, pedagogo, nato a Trieste nel 1924 e più volte candidato al premio Nobel per la pace, nel 1952 si trasferì a Trappeto, uno dei paesi più poveri della Sicilia, con l'obiettivo di emancipare la gente del luogo. Piantò una tenda in un campo e iniziò a lavorare al suo progetto, "senza sapere assolutamente nulla" – dice in *Esperienze e riflessioni* – "dei problemi del Sud e delle tecniche di lavoro socio economiche".

Oltre a denunciare e far pratica di documentazione, Danilo Dolci si occupò di assistere la popolazione più bisognosa, accogliendo i figli dei tiscici, dei carcerati. Il suo sciopero della fame sul letto di un bambino morto per denutrizione scosse la nazione. Fu al fianco dei pescatori che lottavano contro i motopescherecci fuorilegge. Diede vita all'Università Popolare. Alla prima conversazione culturale, sul tema "L'educazione per una società libera", partecipò tutto il paese. Fu messo in prigione per aver organizzato uno sciopero alla rovescia: portò i contadini a lavorare a una vecchia *trazzera*, che il comune non metteva a posto. Fu il primo a installare una radio libera, in cui diede voce agli abitanti del Belice. Denunciò le collusioni tra politica e mafia.

Ma io credo che l'opera più importante che ha realizzato in Sicilia sia stata la diga sul fiume Jato. Un contadino in una riunione disse che secondo lui, per risolvere il problema dell'acqua, ci sarebbe voluto un grande "bacile" che la contenesse. Fu così che nacque l'idea di una diga, che Danilo Dolci realizzò con i braccianti della zona, trasformando di fatto l'economia di quella parte della Sicilia orientale.

Il ricercatore, l'intellettuale, nel praticare l'osservazione partecipata, traduce in parole le necessità di coloro che non hanno le conoscenze linguistiche per esprimerle: trasforma il bacile in diga. Questo atto è il ponte che permette alla necessità di trasformarsi in progetto. È quanto provo a fare con i gruppi di persone, lontane dalle accademie teatrali, elencate all'inizio di questo paragrafo. Provo a dare voce alle loro necessità e a organizzare queste necessità in uno spettacolo teatrale. Lo spettacolo teatrale è la diga

che costruisco con loro. Una diga infinitamente più piccola e meno importante di quella costruita sul fiume Jato da Danilo Dolci, ma comunque una diga, qualcosa che provoca un cambiamento nelle strutture e nelle persone con cui vado ad agire.

Dall'offerta al contesto.

Il mio lavoro inizia quando un ente mi propone di svolgere un intervento teatrale, di solito presso la sua struttura. L'ente può essere pubblico: comune, scuola, ospedale ecc.; oppure privato: fondazione, cooperativa, associazione. Il richiedente di solito definisce anche l'utenza. Ad esempio il preside di una scuola chiederà che il lavoro sia rivolto agli studenti, un comune all'utenza dei centri che gestisce (spazio giovani, quartieri disagiati ecc.).

Una volta ricevuta l'offerta, la valuto. Se rientra nei miei interessi, nelle mie competenze e ritengo adeguato il compenso economico proposto, avvio uno studio sul contesto in cui si richiede l'intervento.

Questa fase è relativamente rapida quando il committente ha già definito il gruppo dei partecipanti. In questo caso, infatti, è il committente a fornirmi le informazioni di cui ho bisogno. Ad esempio, nel caso di un intervento scolastico, chiedo ai docenti di riferimento di indicarmi il numero degli studenti ripetenti, le materie in cui eccellono e quelle in cui invece sono carenti, se ci sono o non ci sono stati problemi disciplinari, il numero di studenti stranieri, se nella classe ci sono studenti diversamente abili, se gli studenti hanno tra loro un rapporto armonico o conflittuale, nel caso di classi miste, come sia il rapporto tra i due sessi, come siano i rapporti tra le loro famiglie e la scuola, i quartieri della città da cui provengono. Nel caso invece di diversamente abili, chiedo informazioni sulle loro competenze fisiche e psichiche, sul rapporto che hanno con i loro educatori e tra loro, la descrizione del loro contesto familiare. Nel caso di adolescenti stranieri, le loro competenze linguistiche, se studiano o lavorano, se abitano da soli, in famiglia o sono ospiti di comunità, la nazione di provenienza, le condizioni economiche e sociali in cui vivevano prima di venire in Italia. E, ovviamente, chiedo ai referenti di dirmi tutto ciò che ritengano io debba sapere riguardo al gruppo con cui dovrò lavorare.

Molto più complesso è lo studio del contesto quando il richiedente definisce la tipologia delle persone a cui destinare il lavoro, ma non vi è un

gruppo già definito, per cui il gruppo è da costruire. In questo caso lo studio sul contesto è finalizzato alla costruzione del gruppo. L'intervento con le casalinghe di un quartiere di case popolari di Abbiategrasso è sicuramente un esempio eclatante della complessità delle procedure che in questi casi si adottano.

Le casalinghe.

Nel 2003 un consigliere comunale di Abbiategrasso mi telefonò per chiedermi se ero disponibile ad attivare un laboratorio teatrale per delle casalinghe di un quartiere di case popolari. Nel quartiere avevano arrestato una trentina di persone. Il clima era molto teso. Così il comune aveva pensato che fosse giunto il momento di avviare delle iniziative di carattere socio-culturale per la riqualificazione del quartiere. Avevano pensato alle casalinghe perché sembravano le persone più a rischio di esclusione sociale.

Chiesi se già esistesse un gruppo di casalinghe che, anche solo informalmente, si incontrava per qualche attività. Non c'era nessun gruppo. E non c'era nemmeno un'associazione o qualche persona che potesse farmi da tramite per conoscerle. Chiesi allora se ci fosse almeno un teatro dove incontrarle. Non c'era. L'unico spazio disponibile era una stanza senza finestre che ospitava di giorno un doposcuola per i ragazzi del quartiere e in cui la ventola del riscaldamento funzionava un giorno sì e cinque no. Per cui mi consigliò, dovendo organizzare il laboratorio di sera, dato che il pomeriggio lo spazio era occupato, di attrezzarlo con qualche stufa, ma non tante perché altrimenti saltava il contatore. Il consigliere mi precisò anche che tutte le iniziative che avevano portato in quartiere erano state un fallimento. "Non escono di casa, ma, per esserci, ci sono" mi disse.

Come è mia prassi chiesi di effettuare uno studio di fattibilità e di avviamento del progetto. Stabilimmo che questa fase sarebbe durata un mese e mi sarebbe stata retribuita totalmente se ci fosse stata una continuazione. Se invece non fossimo riusciti a partire, mi avrebbero dato il 50%.

Mi era chiaro che per coinvolgere le casalinghe di questo quartiere dovevo agire più come un antropologo, che avvicina una tribù nella foresta amazzonica, che come un regista di teatro. Andai in comune a studiare la geografia del quartiere. I dati dei servizi sociali confermavano ciò che le mura di quelle abitazioni già dicevano. Violenza, presenza di un micro-clan mafioso, abbandoni scolastici, tossicodipendenze conclamate, malati psi-

chici, continui atti vandalici. Lo sport dei ragazzini era allargare quella piccola stanza che ci aveva concesso l'Aler, in cui io avrei dovuto condurre il laboratorio. Per non deprimermi e, soprattutto non spaventarmi, smisi di studiare e cominciai la fase di avviamento della costruzione del gruppo.

Chiesi di essere ricevuto dai medici di base e dai pediatri. Mi presentai con un dono. Spiegai loro il progetto che dovevo avviare per conto del Comune e chiesi di poter affiggere un volantino nei loro studi in cui si annunciava che il sindaco sarebbe intervenuto nella sala del quartiere per spiegare le iniziative che l'amministrazione intendeva attivare. Non mi rivolsi solo ai medici. Andai anche dai negozianti. Anche da loro mi presentai con un dono e gli chiesi di essere così gentili da avvisare le persone del quartiere che ci sarebbe stato un incontro con il Sindaco. Anche nei negozi affissi il volantino della riunione. Mi rivolsi anche alle maestre della scuola elementare e al venditore ambulante che ogni dieci giorni andava nel quartiere a vendere abiti femminili e per bambini. Lui fu splendido. Non aveva capito niente, per questo chiedeva alle donne che acquistavano da lui: "Ma che ci viene a fare il sindaco in quartiere?".

Alla fine di questa attività eravamo certi che il quartiere era stato informato, così non mi rimaneva che informare il Sindaco. Gli dissi che avevo previsto un incontro tra lui e il quartiere in cui doveva venire a spiegare ai cittadini l'attività che intendeva affidarmi. Viceversa, se non fosse venuto, mi avrebbero dato il 50% di quello che avevamo stabilito e la storia finiva lì.

Il Sindaco venne. Erano presenti una trentina di persone del quartiere. C'erano anche i giornalisti. In quell'occasione comunicai alle persone presenti tutto il casino che avevo fatto per farli venire all'incontro. Gli spiegai che lo avevo fatto perché intendevo proporle un'attività teatrale. Dissi perché mi interessava lavorare con loro e cosa ci avrebbero guadagnato nel fare teatro. Fui convincente. Fissammo il giorno e l'ora del nostro incontro. Il mercoledì sera alle 20, perché i mariti, almeno quelli che non erano in galera, vedevano la Champions League e le donne potevano scendere senza tanti problemi. Però per le 21, massimo le 21 e 30 bisognava terminare, perché loro non erano solo casalinghe, e al mattino si svegliavano presto per andare a lavorare, la maggior parte in nero.

Motivare i partecipanti.

Una volta terminato lo studio sul contesto dove mi si richiede di lavorare, presento al richiedente un progetto. Lo discuto e se si arriva ad una condizione, firmo il contratto e inizio il lavoro.

La prima azione consiste nel motivare e organizzare il gruppo dei partecipanti, ossia i destinatari del lavoro. Di solito non sono i partecipanti ad aver scelto l'attività, ma viene proposta da chi si occupa di loro, anche se con modalità e finalità diverse. Nella maggior parte dei casi, i destinatari dell'intervento hanno un'idea molto vaga di cosa sia il teatro e quasi sempre ignorano del tutto il mio modo di praticarlo. Per cui lo scopo della prima azione, ossia la motivazione, è far nascere nei gruppi il desiderio di praticare teatro. Perché questo obiettivo possa essere raggiunto durante il lavoro di motivazione è necessario che i gruppi percepiscano il teatro come un linguaggio, uno strumento rispondente alle loro necessità e percepiscano il conduttore competente.

Le tecniche per ottenere questo risultato cambiano da gruppo a gruppo. Sarebbe sbagliato adottare per gli studenti delle scuole medie superiori le stesse tecniche che si usano con gli adulti, o con i diversamente abili, o con gli stranieri oppure con attori professionisti. Ogni gruppo necessita del suo specifico intervento, che in parte viene definito dallo studio del contesto, ma il fine è uguale per tutti: far nascere il desiderio di praticare teatro.

Ecco un esempio di come ho iniziato il lavoro con un gruppo di studenti delle scuole medie superiori.

La fiamma.

Il primo incontro con gli studenti di solito si svolge nelle classi in orario scolastico, cioè al mattino. L'interlocutore pertanto non è un gruppo già selezionato, ma una classe. Quando entro in classe di solito l'atmosfera è di confusione. Non tanto perché gli studenti al cambio dell'ora impiegano un tempo biblico per andarsi a sedere, o perché c'è sempre qualcuno che sta copiando un compito per l'ora successiva, o è intento a prepararsi per la prossima interrogazione, ma perché tutti i messaggi che hanno ricevuto intorno alla lezione che li aspetta sono confusi.

I docenti si sono sforzati di chiarire che "non si tratta di un'ora di supplenza". In modo implicito fanno intendere che ci tengono a "non" fare

brutta figura. Che la partecipazione al laboratorio successivo al primo incontro “non” è obbligatoria perché vi parteciperà soltanto chi è interessato. Tutta questa serie di messaggi preceduti da un “non” producono negli studenti sconcerto. Però sono anche rilassati perché per un'ora non si fa lezione. Così quando entro in una classe li trovo di solito allegri e confusi.

Io mi inserisco in questa allegra confusione. Dico loro che sono un insegnante di teatro e che nell'ora che ho a disposizione devo provare a far loro capire a grandi linee cosa tratta la mia materia. Dico loro che per me il modo migliore per spiegare qualcosa a qualcuno è di fargliela fare, postulato che trova quasi sempre il loro consenso, e quindi propongo subito un esercizio: “Al mio tre bisogna scappare tutti nel corridoio perché in fondo all'aula scoppia un incendio”. I ragazzi si guardano tra di loro increduli e contenti. “Veramente ci si alza tutti e si esce di corsa nel corridoio? Veramente possiamo fare casino?” sembrano domandarsi l'un l'altro. Io non attendo che loro metabolizzino ciò che si deve fare. Glielo faccio fare subito. “Al mio tre, ci si alza e si va fuori. Uno, due e tre, via”. A questo punto i ragazzi escono di corsa dalla classe. Il clima è eccitato. Si impiega sempre un bel po' di tempo per farli rientrare in classe, ma il primo passo verso la costruzione di una relazione è compiuto. Nel farli correre via dalla classe ho esaudito una loro necessità. Scappare da un luogo dove stanno male.

Una volta ristabilita la calma, dico che bisogna ripetere l'esercizio. Questa volta però sottolineo che devono recitarmi una fuga causata da un incendio e non, come avevano fatto prima, l'uscita di scuola al suono della campanella. Un incendio è un fatto grave. Ci si spaventa. Non fa ridere. Invece loro di solito ridono e scherzano. Quando dico loro che si sono divertiti e non spaventati, capiscono subito che ho ragione, che era così, che si stavano divertendo. In questo modo dimostro di essere capace di leggere i loro comportamenti. Gli studenti restano sempre molto colpiti dal fatto che qualcuno sia capace di leggere i loro comportamenti.

Recito una possibile uscita. La recito e la spiego contemporaneamente. Spiego i gesti che faccio usando il tono di voce e le espressioni di chi sta scappando da un incendio, ossia una spiegazione recitata. Questa performance mi permette di dimostrare che conosco così bene il mio lavoro da poter contemporaneamente recitare e spiegare.

Ripropongo l'esercizio. “Uno, due e tre, tutti via che c'è un incendio”.

La seconda volta l'esercizio viene svolto con più criterio. A questo punto

non è difficile farli rientrare in classe. Si sono sfogati, stancati e sedersi diventa una necessità. Il casino stanca.

Faccio notare che alcuni hanno rispettato la consegna mentre altri invece l'hanno ignorata. Non rimprovero i secondi. Piuttosto li faccio ridere imitando i loro errori. E infine dico a tutti con tono serio che le scene di gruppo, corali, a teatro vengono bene soltanto se tutti danno il meglio di sé, perché se anche una sola persona si dissocia e non lavora al meglio, la scena viene uno “schifo”. Viene uno “schifo” perché l'occhio del pubblico cade su colui che è “avulso” dal lavoro. Uso il termine “schifo” perché lo usano spesso. “Avulso” lo uso perché lo conoscono: “avulso dal gioco” è una espressione molto usata dai cronisti sportivi. Gli studenti non la usano, ma la riconoscono. Per costruire un'alleanza è necessario, a mio avviso, dimostrare di conoscere il linguaggio di chi ti è di fronte.

Continuo dicendo che nei lavori di gruppo a scuola di solito vi è uno che lavora, qualcuno che collabora mentre la maggior parte degli studenti non fa niente, ma non sono visti o facciamo finta di non vederli. A teatro questo non è possibile. A teatro si vede tutto. A teatro, perché una scena sia ben fatta, ognuno deve dare il meglio di sé. Lo stesso, dico, accade in una partita di calcio. Subito individuamo il calciatore che è “avulso” dal gioco della squadra e le partite che più ci restano impresse sono quelle in cui tutta la squadra gioca compatta, quando si vede che tutti i calciatori stanno dando il meglio di sé. Ma dare il meglio di se stessi non è facile. Richiede applicazione, determinazione, curiosità, disponibilità. “Uno degli obiettivi del laboratorio teatrale”, dico loro, “è aiutarvi a tirare fuori il meglio di voi. Parte del lavoro consisterà proprio in questo. Imparare a dare il meglio di noi stessi. Riconoscerlo. Dargli spazio. Perché lo spettacolo verrà uno schifo se non impariamo a farlo. Spesso vi sarà stato detto: – È intelligente, ma non si applica. Se si applicasse potrebbe eccellere –. Però mai, credo, vi è stato spiegato cosa vuol dire applicarsi. Anzi, i messaggi che riceviamo al riguardo sono spesso falsi. Prendete le pubblicità dei corsi di lingua. Dicono che basta solo un'ora al giorno e in poco tempo si padroneggia la lingua. Quel “solo” è un imbroglio. È un imbroglio perché applicarsi un'ora al giorno a qualunque cosa è faticoso, difficile e nessuno ci spiega come si fa, nessuno fa vedere come si fa. Io con il teatro posso insegnarvi come si fa”.

Propongo il secondo esercizio: chiedo a quattro volontari, due donne e due uomini, di recitare il nome “Mario”, per le donne, e “Maria” per gli uomini. Devono recitare in modo che i loro compagni comprendano che