

STORIE MIGRANTI A TEATRO
GABRIELE VACIS E LE PRATICHE TEATRALI PER LA CURA DELLA PERSONA

Angela Albanese

Il contributo approfondisce alcuni dei progetti teatrali e pedagogici realizzati dal drammaturgo e regista Gabriele Vacis e dall'Istituto di pratiche teatrali per la cura della persona fondato nel 2017, che hanno avuto come protagonisti migranti, rifugiati e richiedenti asilo. Attraverso l'analisi del lavoro di Vacis, si verifica come l'esperienza artistica, nel restituire pieno diritto di cittadinanza alle parole e ai corpi dei migranti, possa costituire una forma di narrazione alternativa rispetto ai discorsi e agli sguardi irreggimentati sulla migrazione proposti dai media e dalle narrazioni dominanti. Si esaminano, in particolare, i due progetti "Pensieri Migranti" e "Colloqui d'amore" realizzati nel biennio 2017-2018. Sono gli strumenti del teatro che Vacis impiega per moltiplicare, anche al di fuori del teatro e a prescindere talvolta dagli esiti spettacolari, le possibilità di inclusione e di partecipazione attiva dei migranti. Il primo di questi strumenti è la Schiera, marca distintiva del suo teatro, intesa come pratica di educazione alla relazione con l'altro nella sua radicale alterità, senza tentativi di annessione o annullamento, ma nel segno dell'ascolto, dell'attenzione e di quel rispetto che Emmanuel Lévinas individua come base imprescindibile di ogni relazione autenticamente etica.

Parole chiave

Migrazione; Pratiche teatrali; Narrazione; Gabriele Vacis; Cura.

NARRATING MIGRATION THROUGH THEATRE
GABRIELE VACIS AND PERSONAL CARE THEATRICAL PRACTICES

The article focuses on "Pensieri Migranti" and "Colloqui d'amore", two theatrical and pedagogical projects carried out by playwright and director Gabriele Vacis and his "Personal Care Theatrical Practices Institute" in 2017-2018. Key players of the projects were migrants, refugees, and asylum seekers. Through the analysis of Vacis's work, we will investigate how an artistic experience can be a powerful and unique form of alternative narrative, as opposed to the discourses on and stereotyped representations of migration usually offered by the media and dominant narratives. Vacis employs a number of theater's tools and strategies to multiply the possibilities of inclusion and active participation of migrants. The first of these tools is the "Schiera" (the array of the group of participants), a distinctive characteristic of his theater. The "Schiera" is seen as a thorough educational activity that can lead, through a collaborative work with the entire group involved, to the awareness, acknowledgement, and respect of the Other, the same respect that Emmanuel Lévinas identifies as the indispensable basis of every authentically ethical relationship.

Keywords

Migration; Theatrical Practices; Storytelling; Gabriele Vacis; Care.

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/18982>

STORIE MIGRANTI A TEATRO

GABRIELE VACIS E LE PRATICHE TEATRALI PER LA CURA DELLA PERSONA¹

Angela Albanese

Mi invade l'angoscia, e il terrore:
fuggire, andare vagando, è stato un bene per me?
Eschilo, *Supplici*

Quando cominci il viaggio,
non puoi tornare indietro.
Perché quello che resta indietro
è peggio di quello che c'è avanti.
Tekeu, *Pensieri Migranti*

Introduzione

Il 21 maggio 2005, appena tre anni prima della morte per suicidio, David Foster Wallace tiene un bellissimo discorso ai giovani laureati del Kenyon College, poi pubblicato con il titolo *This is Water* (in italiano *Questa è l'acqua*). Di quel discorso denso e appassionante è divenuta celebre la storiella di apertura dei due giovani pesci che, mentre nuotano, «incontrano un pesce anziano che va nella direzione opposta, fa un cenno di saluto e dice: – Salve, ragazzi. Com'è l'acqua? – I due pesci giovani nuotano un altro po', poi uno guarda l'altro e fa: – Che cavolo è l'acqua?» (Wallace 2017, 140). Il senso dell'aneddoto è amaro, e sta per Wallace nell'incapacità dell'essere umano di prestare attenzione e cura alle cose più ovvie, come l'ambiente in cui vive e si muove, e che dà talmente per scontato da finire per non riconoscerlo. L'antica, ostinata abitudine di abitare e interpretare il mondo sempre e solo «attraverso la lente dell'io» (ivi, 143) ci fa trascurare il fatto che il mondo possa esistere a prescindere da noi,

¹ Il presente contributo è uno degli esiti del progetto di ricerca DHABILITY: De-silencing and Digitising Archives and Narratives of Migrants with Disability (FAR Unimore, FOMO line).

distoglie lo sguardo verso ciò che, pur accadendo intorno a noi, non investe direttamente la nostra esistenza. Si tratta insomma di imparare ad avere consapevolezza dell'altro, di rifiutare quella egocentrica e comoda «modalità predefinita» (*ibidem*) di stare al mondo che ci porta a pensare che gli altri – automobilisti che congestionano il traffico lungo il nostro percorso, clienti in fila davanti a noi alla cassa del supermercato etc. – siano una massa anonima che intralcia le *nostre* quotidiane occupazioni, i *nostri* bisogni, il *nostro* tempo.

Una simile impressione di moltitudine anonima e indistinta e una diffusa indifferenza per la vita dell'altro, quell'*alius* con cui i latini intendono l'altro fra i molti, distinguendolo dall'*alter* che è l'altro fra due, ossia colui che abbiamo di fronte (cfr. Arduini 2020, 25) sembra provocarci, in forma amplificata, il flusso incessante e rapido delle immagini di questi molti *altri* restituite dai media, persino quelle dolenti di donne e uomini puniti ferocemente per la loro etnia o fede religiosa e politica, o quelle di migranti in viaggio verso l'Italia e l'Europa spesso privi di voce, di storia, di identità su cui si concentrano queste riflessioni. Le carrellate di immagini, fruite a getto continuo attraverso gli schermi, confondono in un'unica massa indefinita ogni singola e concretissima vita, bruciando in fretta il tempo del pensiero e ogni eventuale disponibilità alla comprensione. Le strategie di rappresentazione e la retorica dominante veicolate dai media si muovono all'interno di un «*frame* emergenziale» che oscilla generalmente fra due poli, il paradigma «umanitario» da una parte e quello «securitario» dall'altra, restituendoci percezioni di migranti che sono «soggetti di paura», ossia soggetti in pericolo bisognosi di aiuto, oppure «oggetti di paura», soggetti cioè potenzialmente pericolosi e quindi da respingere (Moralli et al. 2019, 103, 104; ma cfr. anche Wodak 2015; Binotto 2015; Bruno 2015; Pogliano 2015; Ambrosini 2020). E nondimeno, sia che gli immigrati siano ritenuti vittime da aiutare o pericolosi invasori da ricacciare indietro, all'interno di questi «pacchetti di argomentazione» ricorrenti (Binotto 2023, 89), le immagini anonime che li mostrano sono private di ogni loro possibile *agency* e alla voce *dei* migranti, considerati un blocco omogeneo, ridotti al silenzio e mai interpellati direttamente, si sostituiscono le molte e

pregiudicanti voci *sui* migranti. Il paradosso che ne deriva è, evidentemente, che all'ipervisibilità che il discorso pubblico riserva ai migranti, considerati un problema da gestire all'interno di una perenne cornice emergenziale, corrisponde la loro radicale invisibilità in quanto persone (cfr. Dal Lago 1999; Agier 2020). Come puntualizza la giornalista e scrittrice Gabriela Jacomella in un contributo dal titolo significativo *The Silence of Migrants*, «Migration narratives in the media are – more often than not – built upon that silence, those gaps. The bias is not necessarily in the words, it can also be hiding in their silence» (2015, 154). E a queste osservazioni fanno eco quelle, fra gli altri, di Terence Wright che scrive:

In addition to our own prejudices and perspectives, the institutional discourses of television reporting have not been kind to refugees. Rather than being allowed to speak for themselves, they are more commonly spoken about by NGO reps, translators, television reporters, TV studio anchorpersons, and politicians. In addition, the news bifurcation of 'foreign' news and 'home' news divide refugees (i.e. those 'over there') from asylum seekers ('over here') and rarely acknowledges that war and disaster victims, who generally have the sympathy of the public, are the self-same people seeking shelter in Western states. This is compounded by the fact that the very state of displacement automatically places refugees at a social disadvantage. This increases the likelihood of the media treating them as anonymous passive victims. For example, they do not always have the language skills or security to express themselves in media interviews — let alone the ability to lobby the media in a bid to improve their situation. In this context, it is important to keep in mind that the television news institution does not provide viewers with a 'transparent' view of the world, but it operates more as a television genre whereby world events are represented to standard formulae and inserted into specific time-slots. (Wright 2014, 463)

Il dato di fatto, commenta Wright, è che difficilmente le pratiche discorsive predominanti nel frenetico sistema dell'informazione si conciliano con il tempo lento dell'ascolto e della condivisione del bagaglio di storie che ciascun rifugiato porta con sé (cfr. anche Mazzara 2019; Martiniello 2016). Questa visione a distanza dell'orrore degli altri dalla nostra poltrona di casa e protetti dal filtro degli schermi, sia che agisca il paradigma vittimario che quello securitario, finisce così per accrescere ulteriormente l'effetto di saturazione, di tacito patto di distanza fra *noi* e *loro* (cfr. Van Dijk 1994; Musarò 2013). Le immagini dei migranti, non accompagnate dalle loro storie, sembrano innescare una mancata presa sul mondo che corrisponde all'egocentrica «modalità predefinita» di vivere di cui parla Wallace, una sorta di anestesia delle emozioni forse necessaria per cacciare indietro, più o meno consapevolmente, la

paura della nostra realissima fine (cfr. Tagliapietra 2010, 17-32; Sontag 2003; Boltanski 2000).

Le pagine che seguono proveranno allora a testimoniare come le pratiche teatrali e artistiche possano costituire una forma di narrazione alternativa rispetto ai discorsi e agli sguardi irregimentati sulla migrazione proposti dai media². Si approfondiranno alcuni dei progetti più recenti che il regista e drammaturgo Gabriele Vacis³ ha realizzato non sui migranti ma con i migranti, coinvolgendoli dunque direttamente, favorendone la partecipazione, l'autopresentazione, l'esercizio di cittadinanza attiva. Seppure si tratti di esperienze non sempre iscrivibili all'interno di una specifica finalità drammaturgica, sono gli strumenti del teatro quelli che Vacis impiega per moltiplicare, anche fuori dal teatro e a prescindere dagli esiti spettacolari, le possibilità di inclusione, restituendo dunque corpo e voce ai veri protagonisti delle migrazioni, interpellandone

² È opportuna, in via preliminare, una precisazione concettuale intorno al termine media, riferendoci qui in modo specifico ai mezzi di informazione, sia quelli tradizionali (o *legacy media*) quali telegiornali e giornali a diffusione locale, nazionale o internazionale, sia i *social media*, o media orizzontali, ed escludendo naturalmente i media che veicolano esperienze di natura artistica ed estetica, capaci di proporre una narrazione e rappresentazione dei flussi migratori alternativa rispetto a quella dicotomica e per lo più stigmatizzante del discorso pubblico dominante. Alcuni esiti importanti in tal senso, provenienti dalle arti performative, in particolare la fotografia, l'arte contemporanea e il cinema – sono riportati in Musarò, Parmiggiani 2022, in particolare alle pp. 107-133, alla cui utile rassegna di film sul tema della migrazione presentiamo il recentissimo *Io capitano* di Matteo Garrone (2023). Ma si veda l'intero volume, che invita a ripensare il concetto di ospitalità proprio partendo da un'indagine sulle dinamiche sociali, culturali ed economico-politiche che intervengono nella costruzione del discorso pubblico e mediatico sulla migrazione. Oltre ai riferimenti bibliografici già citati, per un approfondimento e ulteriore ampliamento della riflessione teorico-critica e dell'analisi ad ampio spettro degli aspetti sociali, economici, politici, storici, linguistici che informano la costruzione delle pratiche discorsive e mediatiche dominanti intorno alla migrazione, si rimanda, fra gli altri, ai lavori di van Dijk (2000); Di Luzio (2011); Colombo (2012); Cuttitta (2012); Pogliano, Solaroli (2012); Musarò (2013); Bruno (2014); Parmiggiani (2015); Binotto *et al.* (2016); Binotto, Bruno (2018); Bentivenga, Boccia Artieri (2019).

³ Ricostruire la copiosa attività artistica e pedagogica di Gabriele Vacis a partire dalla co-fondazione, nel 1982, del Laboratorio Teatro Settimo, e le numerosissime regie, anche di teatro d'opera, meriterebbe una trattazione ben più ampia e approfondita di quanto consentano queste pagine. Ci limitiamo qui a menzionare l'esperienza fondativa del teatro di narrazione, con la sua regia, anche televisiva, e collaborazione alla scrittura del *Racconto del Vajont* di Marco Paolini e la scrittura, con Laura Curino, dei monologhi *Camillo Olivetti, alle radici di un sogno* e *Adriano Olivetti*, entrambi da lui diretti. Altrettanto corposa è l'attività documentaristica e filmica di Vacis, di cui ricordiamo appena qualche titolo: *Uno scampolo di paradiso* (2008), *La paura si Cura* (2010), il recentissimo *Sul sentiero blu* (2022), racconto del viaggio di un gruppo di giovani autistici sull'antica via Francigena. Per approfondimenti sul ruolo determinante di Vacis e del Laboratorio Teatro Settimo nell'affermarsi del teatro di narrazione in Italia cfr. almeno Guccini e Marelli (2004); Guccini (2005; 2004); Soriani (2009); Puppa (2010). Ma si veda anche Vacis (2014), racconto del suo incontro seminale con Jerzy Grotowski e dei dieci giorni di lezioni che, su iniziativa del Laboratorio Teatro Settimo, del Teatro Stabile di Torino e dell'Università di Torino, il regista polacco ha tenuto nel 1992.

direttamente i volti, lavorando con loro sulle pratiche della narrazione e dell'ascolto, della consapevolezza anche corporea di sé, della relazione con l'altro. Nel tempo «del trauma senza trauma» (Giglioli 2011, 7), ossia del trauma (altrui) di cui non sappiamo più fare esperienza, nel senso inteso da Benjamin (1995, 247-274), perché ci arriva mediato dagli schermi, nell'epoca in cui «non crediamo a nulla e ingoiamo tutto» (Giglioli 2011, 15) l'esperienza estetica, nelle sue espressioni più feconde, può farsi canale privilegiato di accostamento alla realtà perché costringe a rallentare. Il teatro è tempo dell'attenzione e spazio di dilatazione dell'esperienza contro il bombardamento convulso e ipnotico di immagini da parte dei media; non coincide con l'attualità ma la mette in causa, non ne riflette le luci ma ne interpella criticamente le oscurità, insinuandosi nelle crepe, nelle zone d'ombra della «logosfera» (Barthes 1988, 226) e della «videosfera» (Debray 1999). Così ne scrive Vacis nel volume *Awareness*, un titolo-manifesto della sua poetica teatrale su cui torneremo, in cui racconta l'incontro fondativo con Jerzy Grotowski e i dieci giorni di lezioni tenuti a Torino nel 1992 dal regista polacco:

I mass-media tendono a lavorare come macchine per abortire: hanno fame di fenomeni nuovi, di novità, di luoghi in cui la vita è appena cominciata, proprio per questo è debole. L'intervento dei mass-media consiste nel mettere al mondo i fenomeni anzitempo, facendoli morire. [...] la televisione, internet [...] sono strumenti istantanei, vanno *contro* il tempo. Il teatro e le città vanno *con* il tempo. La TV tende a *consumare* il tempo, a darti la notizia prima che accada, questo è il carattere dell'*informazione*. Il teatro e le città tendono a *produrre* tempo attraverso il racconto. (Vacis 2014, 62, 204)

L'Istituto di pratiche teatrali per la cura della persona, la Schiera, l'educazione alla relazione

Teatro, cura, persona: nella denominazione scelta da Vacis e dai suoi collaboratori per il progetto dell'Istituto di Pratiche teatrali per la cura della persona, nato nel 2017, sono racchiuse alcune parole-chiave della poetica teatrale e pedagogica del regista: si tratta di parole che rimandano all'idea del teatro come territorio di incontro fra etica ed estetica, alla pratica teatrale non come terapia ma con effetti

terapeutici, come esperienza di cura e di educazione alla relazione, di riconoscimento concreto dell'altro in quanto persona⁴.

L'Istituto di pratiche teatrali per la cura della persona è nato, su progetto di Vacis, Roberto Tarasco e Barbara Bonriposi, come sezione del Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale, che da tempo accoglie e sostiene un'idea di teatro inclusivo impegnato ad operare in aree disagiate della società come pratica di cittadinanza, integrazione, inclusione, coesione sociale.

A partire dal 2017, grazie al sostegno della Regione Piemonte e della Compagnia di San Paolo, l'Istituto, come nuovo dipartimento del Teatro Stabile, ha dunque iniziato a realizzare una serie di attività quali laboratori, seminari, performance e “ambienti” dedicati alla cittadinanza, privilegiando, sin dalla sua fondazione, il lavoro con le comunità dei migranti presenti nell'area metropolitana di Torino e sul territorio piemontese.

L'Istituto si configura di fatto come la più recente articolazione dell'esperienza artistica di Vacis, di Tarasco, di Antonia Spaliviero, Laura Curino, Adriana Zamboni e Mariella Fabbris, fra i co-fondatori, negli anni Ottanta, dello Laboratorio Teatro Settimo di Settimo Torinese. Così come il Laboratorio Teatro Settimo si è presentato, sin dagli esordi, come un ambiente in cui lo “stare” prima e dopo gli spettacoli insieme

⁴ Sulla necessaria distinzione fra «teatro terapeutico» e «terapia teatrale» chiarisce Marco De Marinis che «1) il teatro è, può essere, tanto più terapeutico (o comunque efficace, benefico) quanto meno si pone come obiettivo esplicito, immediato, la terapia; 2) in altri termini, le potenzialità terapeutiche (l'efficacia benefica) del teatro non sembrano crescere in relazione a un suo specializzarsi in generi autonomi, specificamente terapeutici, con metodi, tecniche, principi, competenze ben definiti e specifici (psicodramma, sociodramma, drammaterapia, danzaterapia etc.). Esse crescono piuttosto in relazione alla capacità del teatro di porsi al meglio, cioè al più alto livello possibile di rigore e di qualità artistica, come teatro tout court, ovvero come un qualcosa che sempre valorizza il più possibile ciò che lo definisce essenzialmente in quanto teatro: teatro come lavoro su sé stessi e come relazione con l'altro [...]» (2011, 176). Condividiamo le perplessità di De Marinis intorno alle strette definitorie e alle specializzazioni del teatro in generi sulla base di dichiarate finalità e tecniche, così come le sue considerazioni sull'efficacia terapeutica del teatro senza che questo ponga, per statuto e poetica, la terapia al centro dei propri obiettivi. E ci sentiamo di estenderle anche alla categoria di “teatro sociale” e ad esperienze artistiche come quella di Vacis e dell'Istituto che, pur non rientrando esplicitamente in questa categoria e non avendo esclusive finalità sociali, educative, formative, hanno evidenti ricadute nel tessuto sociale. Un approfondimento sulla storia del teatro sociale anche solo italiano e sulle diversissime esperienze rubricate sotto questa voce meriterebbe uno spazio e una trattazione adeguati, ma sul teatro sociale in Italia si vedano, fra la vasta bibliografia, gli studi di Claudio Bernardi, il primo a impiegare il termine “teatro sociale” per descrivere un assortimento eterogeneo di attività teatrali con obiettivi educativi, formativi, inclusivi e non principalmente artistici e estetici (2004; 2000) e, più recentemente, Pontremoli (2014); Innocenti Malini (2021).

agli artisti e agli altri spettatori risultava altrettanto importante rispetto al teatro e al momento spettacolare, in cui l'ambiente relazionale era il vero spettacolo oltre alla programmazione, allo stesso modo anche nell'Istituto si cerca di comprendere, far comprendere e mettere in atto la pratica teatrale non più solo come momento di creazione di forme artistiche, ma come luogo di integrazione sociale e interculturale, di inclusione di ogni forma di disabilità e diversità, ivi compresa quella di migranti, rifugiati e richiedenti asilo. E ancora dalla pratica artistica e drammaturgica del Laboratorio Teatro Settimo sembra derivare la concezione della figura dell'autore, che nel pensiero di Vacis non è il drammaturgo o il regista, ma è «l'ambiente», ossia il luogo in cui avviene la relazione fra tutti i partecipanti all'esperienza teatrale (Vacis 2014, 203).

Sono molteplici, come si diceva, le attività svolte dall'Istituto, considerato anche dal Ministero per i beni e le attività culturali quale progetto pilota a livello nazionale: i seminari e il lavoro congiunto con medici, psicologi, psichiatri, etnopsichiatri, psicoterapeuti, studiosi e ricercatori, con operatori dei Centri di accoglienza straordinari, dei servizi sociali e sanitari; i numerosissimi laboratori nelle scuole e presso i centri di accoglienza, o con associazioni, comitati, comunità di minori stranieri, culminanti anche in momenti performativi. Pur nella loro differente articolazione, i molti progetti convergono però tutti verso un unico intento: l'educazione alla consapevolezza di sé e dell'altro, all'ascolto non eroso dall'abitudine, non mediato dall'opinione pregiudicante, e alla relazione, senza la quale nessuna cura, in nessun luogo, può neanche avere inizio. Le pratiche del teatro, scrive Vacis, «si prendono cura della persona da sempre, possono supportare la socialità, la medicina, l'educazione, perché non sono solo gli attori ad aver bisogno di una conoscenza profonda di sé stessi e degli altri per stare in scena, ma tutte le persone ne hanno bisogno per stare al mondo»⁵.

È un po' quello che il regista intende con il termine grotowskiano *awareness* che, come anticipato, è anche, significativamente, il titolo di un suo libro e parola-chiave dell'intera sua esperienza artistica e pedagogica. La *awareness* non corrisponde soltanto

⁵ <https://www.listituto.it/diario/la-mutazione-narrativa-dellattore> (ultimo accesso 6 agosto 2023).

alla consapevolezza, come vorrebbe una prima traduzione del termine dall'inglese, ma implica qualcosa di più, cioè la capacità di essere presenti a sé stessi e alle cose. Nel pensiero di Vacis la *awareness* è ciò che tiene insieme la consapevolezza silenziosa, la presenza e la vigilanza, pensando però alla vigilanza non come controllo inquisitorio o censorio, ma come intensa consapevolezza dell'esserci, come disposizione a prestare cura a quello che accade e a chi si ascolta (cfr. Vacis 2014, 238). E strumento elettivo per questa educazione a comprendere che cosa c'è dentro per meglio porsi in relazione con il fuori e con l'altro, è l'esercizio della Schiera, pratica teatrale e pedagogica dell'ascolto e dell'azione, ossia del corpo che si mette in ascolto degli altri corpi per creare azioni comuni. Così la descrive il regista:

È tutta una questione di ascolto. [...]. Gli attori si accostano l'uno all'altro formando una schiera. Quindi camminano per un numero indicato di passi variabile a seconda delle dimensioni del luogo in cui si lavora, per esempio otto passi. All'ottavo passo ci si volta e si continua a camminare per otto passi nella direzione opposta, quindi ancora in direzione opposta e così via. L'obiettivo è trovare un'unità di presenza tra le persone che camminano, escludendo ogni affettazione, ogni movimento non strettamente necessario a camminare naturalmente. Questo esercizio è il punto di partenza e il punto di arrivo di un allenamento che vuole formare un attore consapevole, autore della propria presenza in scena. Tutto questo non ha niente a che fare con i personaggi, la psicologia, la messinscena, e nello stesso tempo può essere una tecnica utile per ogni idea di teatro. Ma prima di tutto la Schiera è energia, è tempo, è ritmo e ascolto, gioia, fiducia, amore [...]. A forza di camminare avanti e indietro cercando di ascoltare gli altri e di comprendere lo spazio, piano piano si sviluppano azioni. Possono essere danze, canti o vere e proprie scene. C'è un momento in cui tutto sembra accadere da solo. (Vacis 2009, 214-15)

E ancora:

Ho cercato spesso di definire la Schiera, mi aiutava una delle città invisibili di Italo Calvino: Marozia, oppure la pagina della *madeleine* di Proust. Uno dei ragazzi che facevano lo spettacolo, un giorno, sulla pagina Facebook, ha spiegato così quello che facevamo: «hai mai guardato la neve? Scende calma, scende tutta insieme. Ogni fiocco si prende cura di quello vicino per non lasciare spazi vuoti. Nessun fiocco di neve guida un altro fiocco di neve. Tutti insieme sanno cosa fare». Questo è quello che sto cercando di fare da anni con la Schiera: lui l'ha detto così. E mi sembra più efficace di Calvino e Proust. (Vacis 2015, 288)

La Schiera, con il suo movimento all'unisono, eppure imprevedibile per chi assiste, richiama effettivamente, come intuisce uno degli allievi di Vacis, il movimento dei fiocchi di neve, capaci, pur nella loro singolarità, di prendersi cura gli uni degli altri per non lasciare spazi vuoti, ma ricorda anche le volte imprevedibili degli stormi,

descritte perfettamente da Primo Levi in un passo, caro a Vacis, tratto dalla raccolta *L'altrui mestiere*:

Come non ammirare [...] l'adattabilità degli stormi? [...] Visti da lontano, questi voli sembrano nuvole di fumo: ma poi, a un tratto, si esibiscono in evoluzioni stupefacenti, la nuvola diventa un lungo nastro, poi un cono, poi una sfera; infine si ridistende e, come una enorme freccia punta sicura verso il ricovero notturno. Chi comanda l'esercito? E come trasmette i suoi comandi? (Levi 1997, 807)

L'esercizio della Schiera, nato come pratica squisitamente teatrale e tutta interna al percorso drammaturgico di Vacis – dai suoi germi presenti già in uno dei primi spettacoli del 1985, *Elementi di struttura del sentimento*, fino al recentissimo *Antigone e i suoi fratelli* (2023)⁶ – a un certo punto è uscito dal teatro per andare ad abitare altri luoghi, ivi compresi quelli marginali del disagio. Fuori dagli spazi canonici del teatro e svincolata dall'essere al servizio esclusivo dell'azione drammatica, la pratica della Schiera è divenuta parte fondativa anche del lavoro laboratoriale che l'Istituto ha intrapreso con le scuole e con associazioni di varia natura, prime fra tutte quelle che si occupano dell'accoglienza dei migranti, dei rifugiati e richiedenti asilo. È in questi luoghi dell'incertezza, della stigmatizzazione, della paura che la Schiera si è dimostrata un'esperienza di recupero di un'identità lacerata, di consapevolezza di sé e degli altri, di reciproco ascolto, e dunque un valido strumento di coesione, di relazione, di costruzione di comunità. E protagonisti ne sono stati gli stessi migranti, parte attiva di diversi laboratori e percorsi artistici⁷, fra i quali il progetto “Pensieri Migranti” e una sua articolazione interna denominata “Colloqui d'amore”.

⁶ Lo spettacolo *Antigone e i suoi fratelli*, per la regia di Vacis, vede in scena la giovanissima compagnia PEM – Potenziali Evocati Multimediali – nata a dicembre 2021 dalla Scuola per Attori del Teatro Stabile di Torino. Inserendosi nel solco del percorso pedagogico compiuto con Vacis e Tarasco, il collettivo PEM propone un teatro aperto, accessibile alle persone, partecipativo e inclusivo, che nutre la comunità e la società di cui è parte.

⁷ È impossibile in questa sede dare conto in modo esaustivo degli innumerevoli e virtuosi progetti laboratoriali nazionali e internazionali che coinvolgono direttamente gli immigrati, i rifugiati e i richiedenti asilo, così come delle altrettanto numerose drammaturgie che hanno come oggetto il tema dell'immigrazione. Ci limitiamo qui a menzionare, in modo del tutto cursorio, alcune delle esperienze della scena contemporanea che hanno visto il diretto coinvolgimento in scena di immigrati, partendo da *Le Dernier Caravansérail* (2003) della storica compagnia Théâtre du Soleil, esempio di compagnia interetnica fondata nel 1964 da Ariane Mnouchkine (su cui si veda il bel volume di Bottiroli e Gandolfi 2012); e poi gli allestimenti, anche con rifugiati da Siria, Afghanistan e Iraq, del testo di Elfriede Jelinek, *Die Schutzbefohlenen* (2013), dibattuta riscrittura delle *Supplici* eschilee; le esperienze del Maxim Gorki Theater e della sua articolazione “Exile Ensemble” a cura della direttrice artistica Shermin Langhoff; le produzioni del Phosphoros Theatre (fra cui il recentissimo *All the beds I have slept*). Guardando all'Italia, si vedano i lavori di teatro interetnico delle Albe di Ravenna, a partire da *Rub. Romagna più Africa uguale* (1988); i progetti artistici e interculturali *Cre-actors*, *Esodi*, *Acting together with refugees* del Teatro dell'Argine; il lavoro di Pietro Floridia e della compagnia Cantieri Meticci da lui fondata nel 2015 in seguito

“Pensieri Migranti”, “Colloqui d’amore”

“Pensieri migranti” è stato di fatto uno dei primi progetti che Vacis ha avviato già nell’anno di fondazione dell’Istituto di pratiche teatrali per la cura della persona, e si è protratto per un biennio. I lavori hanno preso avvio a luglio del 2017, quando le porte delle Fonderie Limone di Moncalieri, una vecchia fabbrica trasformata in teatro e diventata una delle sedi del Teatro Stabile di Torino, si sono aperte per due settimane di attività, chiamate “Awareness Campus”⁸, a professionisti del teatro, studiosi, mediatori culturali, etnopsichiatri, psicologi, operatori sociali, scrittori, studenti. Il proposito è stato prima di tutto quello di formare un gruppo di lavoro per gestire il progetto dell’area metropolitana e regionale di Torino, ma nello stesso tempo di conoscere chi si occupa in prima persona di migranti. Si è reso dunque necessario, e fecondo, il coinvolgimento degli operatori di centri di accoglienza, per poter comprendere a fondo cosa siano e come siano organizzati gli SPRAR, (Sistemi di protezione per richiedenti asilo e rifugiati) o i CAS (Centri di Accoglienza Straordinaria), nati per sopperire alla mancanza di posti nelle strutture ordinarie di accoglienza o nei servizi predisposti dagli enti locali in caso di arrivi consistenti e ravvicinati di richiedenti. L’adesione al progetto di diverse realtà legate alle comunità migranti⁹ ha permesso poi l’incontro con chi vive dentro queste strutture, provando con loro a costruire uno spazio di comunicazione.

all’esperienza maturata tra il 2005 e il 2014 con la Compagnia dei Rifugiati del Teatro dell’Argine; lo spettacolo *Questo è il mio nome*, all’interno del progetto *Argonauti* (2017) del Teatro dell’Orsa. Per una prima utile ricognizione del panorama italiano e internazionale cfr. il recente dossier che al teatro delle migrazioni ha dedicato la rivista *Hystrio* (Montemagno e Rizzente 2020). Si vedano anche Wilmer (2018); Meerzon e Wilmer (2023) che, all’ampia ricognizione internazionale del teatro della e sulla migrazione, uniscono assai utili approfondimenti critici.

⁸ Dalla nascita dell’Istituto di pratiche teatrali per la cura della persona i seminari chiamati “Awareness Campus” si svolgono ormai con cadenza regolare, e sono un’occasione di condivisione delle pratiche di costruzione della propria presenza e un modo di riflettere sullo spazio e sulle relazioni con l’altro, sul corpo che si mette in ascolto degli altri corpi per creare azioni comuni, nel segno dell’integrazione, dell’inclusione, della condivisione. Il più recente “Awareness Campus” si è svolto a Crodo dal 2 al 5 agosto 2023.

⁹ Ci limitiamo a segnalare solo alcune fra le numerose realtà coinvolte: Centro etnopsichiatrico MAMRE (Torino), Associazione Nakiri Italia – Guinea (Torino), Equilibri d’Oriente (Torino), Arte Migrante (Torino), Comitato Quartiere Borgata Rosa/Sassi (Torino), Gruppo Volontariato Vincenziano (Torino), Casa del Quartiere San Salvario (Torino), ALMA MATER Centro interculturale delle donne (Torino), Comunità Sant’Egidio (Novara), Comunità minori stranieri Santa Lucia (Novara), Festival dell’Europa Solidale e del

L'incontro con i migranti si è articolato attraverso due momenti, paralleli ma intimamente intrecciati: la pratica della Schiera e i video-colloqui. Da una parte, dunque, il lavoro sul corpo, sulla natura corporea dell'attenzione, come sempre prevede la Schiera, che nel caso dei migranti ha coinciso con il difficile recupero della consapevolezza anche corporea della propria identità negata e offesa, e con una pratica di educazione alla relazione con sé stessi e con gli altri; dall'altra il lavoro sulla parola, ossia lo sforzo di restituire alle parole e ai racconti dei migranti un rinnovato diritto di cittadinanza.

Giovani immigrati, insieme a Vacis e ai collaboratori dell'Istituto, hanno lavorato sulla Schiera come esercizio di presenza (*awareness*) del singolo e di accoglienza dell'altro pur nel riconoscimento della reciproca, irriducibile alterità. Nella Schiera non ci sono tentativi di assimilazione o annullamento delle differenze, ma la relazione corporea avviene nel segno dell'ascolto, dell'attenzione al volto, ai gesti, alle espressioni e movimenti dell'altro, e di quel rispetto che Emmanuel Lévinas individua come base imprescindibile di ogni relazione autentica. «Altri in quanto altri – scrive il filosofo – non è solo un alter ego; esso è ciò che io non sono. Lo è non in ragione del suo carattere, o della sua fisionomia, o della sua psicologia ma in ragione della sua stessa alterità» (1987, 54). La pratica della Schiera sembra esemplificare proprio il pensiero di Lévinas nel punto in cui ricorda che la consapevolezza della radicale alterità dell'altro – senza l'ossessione di negarne la diversità oppure di annetterla dentro il proprio sistema di valori o nella sfera del proprio Io, ma accettandolo nella sua diversa soggettività – permette il realizzarsi di una relazione che non esita a definire etica. La questione dell'identità fondata sul riconoscimento dell'altro non a partire da sé ma dall'altro in quanto altro, non eliminandone la diversità per renderlo uguale a sé ma accogliendolo in uno spazio vuoto di alterità reciproca, è per Lévinas questione etica oltre che ontologica, e sembra appunto essere la cifra poetica distintiva della Schiera. Fra i molti esempi che si potrebbero riportare, significativo rimane quello dell'incontro fra Adam, uno dei ragazzi immigrati che hanno partecipato al

Mediterraneo (Settimo Torinese), CRI Centro Fenoglio (Settimo Torinese), Coop. Atypica (Collegno) e molte altre ancora, in una rete capillare che ha attraversato diversi luoghi della regione.

progetto, e Matteo, giovanissimo collaboratore di Vacis: l'estratto video, facilmente reperibile sul sito dell'Istituto di pratiche teatrali per la cura della persona, mostra in primo piano proprio i corpi, i volti e l'intreccio di sguardi dei due ragazzi, ognuno dei quali si prende cura dell'altro proprio nella sua alterità radicale, in una relazione che è etica e di responsabilità reciproca¹⁰. «L'accesso al volto – afferma Lévinas – è immediatamente etico» (2012, 87), ed etica è quella dimensione «in cui l'alterità del volto può “mantenersi” senza annullarsi, presentarsi senza scomparire nella totalità» (Petrosino in Lévinas 1983, 16). Centrale, nell'esercizio della Schiera, è appunto l'educazione al riconoscimento di sé in rapporto al corpo, lo sguardo e il volto dell'altro. E ancora Lévinas ci riporta alle radici filosofiche di tale relazione, aiutandoci ad esplorare e comprendere questa possibilità di incontro con l'altro praticata dalla Schiera attraverso uno dei tanti passaggi densi che dedica all'importanza del volto e che è utile riportare:

Il volto è significazione, e significazione senza contesto. Intendo con ciò affermare che nella rettitudine del suo volto altri non è un personaggio in un contesto. Di solito si è un 'personaggio': si è professore alla Sorbona, vicepresidente del Consiglio di Stato, figlio di un tale, tutto ciò che si trova nel passaporto, il modo di vestirsi e di pettinarsi. E ogni significazione, nel senso corrente del termine, è relativa a un tale contesto: il senso di qualcosa sta nella sua relazione a qualcos'altro. Il volto, al contrario, è senso da solo: tu sei tu. (Lévinas 2012, 88)

Ed è proprio il volto che ci interpella e ci coinvolge «non all'indicativo ma all'imperativo» (Lévinas e Peperzak 1989, 26), che rende possibile ogni discorso e ogni relazione essendo proprio «da manifestazione del volto il primo discorso» (Lévinas 1979, 30), ad essere al centro anche della seconda articolazione del progetto “Pensieri migranti”, denominata, come anticipato, “Colloqui d'amore”.

Si tratta della registrazione in forma di video-colloqui degli incontri con i migranti, in cui si è concretizzata un'autentica forma alternativa di narrazione rispetto alle retoriche sui migranti del discorso mediatico pubblico, intercettandone l'urgenza di raccontarsi e di essere compresi prima ancora che essere giudicati, ascoltandone le

¹⁰ <https://www.listituto.it/index.php/progetti/pensieri-migranti> (ultimo accesso 9 agosto 2023).

singole storie di paura e di sogni, di dolore e di speranze, assai distanti dalle opinioni sul fenomeno immigrazione o dalla sua astratta percezione. «Siamo partiti per conoscere un fenomeno – mi racconta Vacis – e abbiamo finito, in più di mille colloqui finora, per conoscere delle persone»¹¹.

Non si è trattato di interviste, ma piuttosto di conversazioni, nel corso delle quali il regista ha parlato con tutti i migranti coinvolti nel progetto, chiedendo loro non di esprimere giudizi o generiche definizioni dizionariali della migrazione, o pareri sulla situazione politica o sociale dei paesi di provenienza, ma di guardare dentro di sé e di raccontare i momenti della *loro* singolarissima vita, del *loro* viaggio verso l'Italia, di narrare e provare a condividere i momenti in cui hanno avuto più paura e quelli in cui si sono sentiti o si sentono al sicuro. I “Colloqui d'amore” sono dunque davvero amorevoli dialoghi, e non accumulano opinioni, ma raccolgono frammenti di storie; Vacis non è interessato a confronti statistici sugli immigrati, non ha bisogno di numeri, quanto piuttosto di volti, di corpi, di voci, per tentare di comprendere quali storie, spesso drammatiche, e quali paure alimentano lo sguardo, ogni singolo sguardo di quegli uomini e di quelle donne, non più moltitudine indistinta di *altri*, ma persone.

Come accade per l'esercizio della Schiera, in cui i migranti raccontano di sé attraverso i movimenti, le posture, i volti, il corpo non irreggimentato, allo stesso modo anche i “Colloqui d'amore” avvengono talvolta in modi imprevedibili e non imbrigliati in rigide griglie preimpostate, ma seguendo il tempo richiesto dalla narrazione che, appunto, «rompe gli schemi, per definizione. A differenza delle liste e delle formule, non è prevedibile, disciplinata. Crea i propri percorsi, infrange le sue stesse regole, supera i modelli che si dà [...] Aiuta a vedere per la prima volta le cose nascoste, gli aspetti rimossi, i segnali in codice» (Charon 2019, 229). Il modello di riferimento – dichiara il regista svelando una delle fonti metodologiche dei suoi colloqui che abbiamo visto applicare anche in altri progetti¹² – sono i pasoliniani *Comizi d'amore*, film documentario girato da Pasolini, microfono e registratore alla

¹¹ Il commento qui riportato è stato espresso dal regista nel corso di diverse occasioni di incontro.

¹² Ci limitiamo a menzionare il progetto *Cerchiamo bellezza* (2012), da cui, nel 2013, è nato lo spettacolo *La bellezza salvata dei ragazzini* e il già segnalato *La paura siCura*, divenuto un docufilm nel 2010, per cui cfr. Albanese (2015); Vacis (2012); Rimini (2011).

mano, in lungo e in largo per l'Italia tra marzo e novembre del 1963 con l'intento di intervistare gli italiani sui temi scottanti della sessualità, la verginità e il matrimonio, la morale, il divorzio, la libertà sessuale, l'omosessualità, la prostituzione.

Eppure, nonostante la dichiarata mutuazione dal modello pasoliniano, la distanza tra i due autori è a nostro avviso marcata, e non solo perché, come ammette Vacis, i tempi sono cambiati, ma anche perché diverso è l'obiettivo della loro indagine. Le «interviste di strada sull'amore» di Pasolini, come le ha felicemente definite Foucault (1977, 24), sembrano non restituire nulla di personale, di spontaneo o di esperienziale, né andare davvero al cuore delle cose. E questo non solo a causa dell'intimità dei temi trattati e della prevedibile soggezione nel doverne parlare, ma forse anche per la natura stessa delle domande formulate da Pasolini. Le sue sono, cioè, domande di tipo giuridico, come quella che, dando del lei e con tono molto formale, rivolge a una madre siciliana circondata dai suoi molti figli: «Cosa pensa dello stato di privazione in cui vivono le donne qui in Sicilia?», oppure quando esige dagli studenti dell'università di Bologna una definizione di conformismo in relazione alla vita sessuale, o ancora quando chiede: «Lei è favorevole al divorzio o no?»; «Secondo lei il matrimonio risolve il problema sessuale o no?»; «Il sesso ha molta importanza nel mondo contemporaneo o no?»; «Lei cosa ne pensa della prostituzione? È a favore delle case di tolleranza o no?». Le domande giuridiche di Pasolini non possono che sollecitare risposte a loro volta «giuridiche» (*ibidem*), astrattamente e goffamente definitorie, per lo più stereotipate o viziate da insincerità, risposte che non rischiano nulla e che sembrano anzi voler prudentemente assecondare la superiorità intellettuale e linguistica dell'intervistatore. La sensazione che affiora, allora, è che quelle domande, dal tono incalzante e quasi frenetico, senza pause o intervalli minimi di silenzio, siano state costruite senza una completa volontà di ascolto, senza una sincera disposizione ad accogliere risposte autentiche e rischiose o punti di vista realmente alternativi, ma con la speranza, forse non del tutto consapevole, di ottenere riscontri o conferme a quanto già in precedenza ipotizzato dall'autore su temi che lo investono personalmente, come uomo e come artista.

Profondamente diversi risultano il registro stilistico, le strategie linguistiche, il respiro con cui sono montati i video-colloqui con i migranti di Vacis, il tono e la forma stessa del suo interrogarsi. Alle domande *giuridiche* di Pasolini («Cosa ne pensa?»; «È pro o contro?») si sostituiscono quelle narrative di Vacis, che sollecitano come risposta non evasivi punti di vista, ma racconti, testimonianze. Alla frenesia dell'intervista Vacis, sempre escluso dall'inquadratura, sostituisce dunque la dimensione lenta del colloquio e dell'ascolto, senza tentativi di correggere, senza l'imbarazzo di dover riempire i silenzi, lunghi e giusti, senza moti di scandalo. Il tipo di ascolto di Vacis si prende cura non solo dei contenuti, spesso incagliati, di quelle narrazioni, ma anche della forma, anch'essa indisciplinata e caotica, attraverso cui quei contenuti si manifestano (cfr. Albanese 2015).

È Rita Charon, medico internista che ha fondato e dirige il programma di medicina narrativa alla Columbia University di New York, a fornirci nel suo ormai classico *Medicina narrativa. Onorare le storie dei pazienti*, la metafora più densa di questa forma di ascolto, quella dell'azione del cuore, per precisare il tipo di attenzione e di ascolto indispensabili in ogni efficace relazione di cura ma che, aggiungiamo noi, sono indispensabili anche affinché ogni relazione teatrale possa innescarsi:

Nella relazione terapeutica compiamo due azioni contrapposte ma simultanee. Da un lato, usiamo il cervello in maniera dinamica: [...] formuliamo ipotesi, suggeriamo significati, facciamo accadere alcune cose. È lavoro sistolico: immettere energia, elaborare una trama, guidare l'azione. Quasi allo stesso tempo, o alternativamente, recepiamo, accogliamo, ci distendiamo, per arrivare a un'accettazione oceanica che il paziente ha da offrire. È la fase diastolica: aspettare, dare attenzione, riempirsi della presenza dell'ammalato. Il cuore agisce grazie a questi due movimenti. Il malfunzionamento dell'uno o dell'altro è catastrofico. (Charon 2019, 145-146)

Sembra essere proprio questo, insieme al quadro concettuale e teorico offerto da Lévinas, il modello metodologico di attenzione accogliente messo in atto da Vacis durante i “Colloqui d'amore” con i migranti: un lavoro sistolico di immissione di fiducia e di guida pudica, ma anche, al contempo, un assorbimento diastolico di sguardi, di movenze, di discorsi frammentati. Tale ascolto discreto e «stereofonico» (ivi, 111) e un profondo interesse all'umano innescano le narrazioni dei migranti, e restituiscono a quei racconti – con le loro contraddizioni, i loro segreti, le loro rivelazioni, i loro silenzi – una dimensione di verità.

Quelli degli immigrati protagonisti dei “Colloqui d’amore” – gli stessi immigrati che nelle narrazioni dominanti dei media fanno paura – sono invece molto spesso racconti pieni di paura: una paura dichiarata e ossessivamente riferita, come nel colloquio con John, quarantacinquenne fuggito dalla Nigeria, oppure dissimulata, come cogliamo nelle parole di Gerald, che parla della sua traversata dal Camerun a Lampedusa:

Noi seduti a terra. Di là stanno gonfiando la barca. Di plastica. Ci mandano donne e bambini. Io ero seduto. Faceva freddo. Lì nessuna emozione. Non c’era la paura. Non c’era la tristezza. Non c’era la gioia. Non so come chiamare quello. Ero perso. [...] Siamo entrati nella barca [...]. Era piena. Ero verso la testa e davanti a me c’erano le donne e i bambini. Seduto. Nella notte. E lì hanno sparato davanti al mare. Parlavano. E così siamo partiti. Il mare era calmo, tranquillo, senza fine, silenzioso, con una luce a distanza che non potevamo mai raggiungere. La barca andava. Sentivo solo il rumore del motore. Fruuu...

Tranquillo, nessuno parla. Pure i bambini non piangivano [sic] quella notte. Nessuno. Abbiamo fatto tante ore di guida. Io guardavo e non vedevo la fina [sic], non vedevo la fina. La mattinata l’acqua ha iniziato a cambiare di faccia. C’è la barca che andava su e giù, c’è bambini che piangivano [sic], gli altri che urlavano «Sei sui miei piedi! Spostati! Non posso, non riesco!». Lì non c’è paura, non c’è, non esiste lì, perché l’acqua non finisce, quindi, fino a quando devi avere paura? (Mballe 2017)

Gerald, con la sua storia, è poi diventato, insieme ad altri migranti, ad attori e a centocinquanta studenti delle scuole superiori di Torino, uno dei protagonisti di *Cuore/Tenebra. Migrazioni tra De Amicis e Conrad*, il primo esito spettacolare dell’Istituto, che ha debuttato, con la regia di Vacis, a maggio del 2018 al Teatro Carignano di Torino all’interno del progetto “Pensieri migranti”, chiudendo la stagione del Teatro Stabile. Si tratta di un inedito adattamento drammaturgico che trasfigura e incastra nella realtà contemporanea dei flussi migratori il messaggio di pace e speranza del libro *Cuore* e il viaggio agli estremi confini del male del conradiano *Cuore di tenebra*¹³. In questo interessante innesto di storie, come De Amicis faceva raccontare dagli adolescenti delle diverse regioni italiane i valori dell’Italia umbertina, così Vacis ha restituito, filtrandolo attraverso Conrad, il ritratto del nostro Paese attraverso le narrazioni dei ragazzi giunti da ogni parte del mondo.

¹³ Lo spettacolo *Cuore/Tenebra. Migrazioni tra De Amicis e Conrad*, adattamento drammaturgico di Gabriele Vacis e Angelo De Matteis, regia di Gabriele Vacis, scenofonia, luminismi, stile di Roberto Tarasco, pedagogia dell’azione di Barbara Bonriposi, ha debuttato dal 22 maggio al 10 giugno 2018 al Teatro Carignano di Torino, ed è stato prodotto dal Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale.

Nella sera di un lunedì, giornata di consueto riposo per il cartellone dei teatri, l'Istituto ha chiesto di aprire il Teatro Carignano per una serata di “Colloqui d’amore”, invitandovi tutti gli immigrati che hanno partecipato ai laboratori tenuti durante il primo anno del progetto. Fra i moltissimi seduti in platea, alcuni sono saliti sul palco per condividere la loro storia¹⁴, trasformando in modo inatteso l’esperienza laboratoriale in momento performativo e confermando, di fatto, una persuasione meditata a lungo da Vacis e riassunta in uno scambio di mail del 12 agosto 2023 in cui appunta: «Il “laboratorio teatrale” nel Novecento era la preparazione degli attori allo spettacolo. Sono sempre più convinto che, nel nuovo millennio, il laboratorio teatrale sia lo spettacolo».

Un altro racconto esemplare tratto dai “Colloqui d’amore” è quello di Tekeu, ventenne ai tempi del progetto “Pensieri migranti”, arrivato anche lui sui barconi dal Camerun passando come molti per le carceri libiche:

Quando cominci il viaggio non puoi tornare indietro, perché quello che resta indietro è peggio di quello che c’è avanti... Mi sono detto che forse era la sofferenza di tanto tempo che ci tocca in una volta sola. Sarà per questo che è così difficile. Era l’unico pensiero che mi consolava. Davanti a te solo il mare, e non puoi dire no. Perché ci sono fucili ovunque. Non puoi dire no. Sei costretto a prendere la barca che hai visto. Allora metti tutto in gioco. Ti dici che se il peggio deve accadere accadrà. Altrimenti sarà per il meglio. È questo quello che succede nei nostri viaggi¹⁵.

Quanto dice Tekeu («quando cominci il viaggio non puoi tornare indietro, perché quello che resta indietro è peggio di quello che c’è avanti»), esempio paradigmatico di molte altre narrazioni raccolte durante i video-colloqui, ci riporta in realtà alle origini stesse del teatro, perché in fondo le sue parole non sono molto diverse da quelle pronunciate dal Coro delle *Supplici* di Eschilo¹⁶, «schiera di donne supplicanti»

¹⁴ Viene in mente, a riguardo, quanto teorizzato da Erika Fischer-Lichte intorno ai concetti di *liveness*, di contatto e di scambio di ruoli fra attori e spettatori, di costruzione, attraverso l’esperienza artistica, di una comunità di attori e spettatori basata sulla loro co-presenza corporea (2014, 67-132). Ma è, del resto, lo stesso Vacis a ribadire che «come i tifosi di una squadra di calcio sono in grado di condizionare con la loro presenza l’andamento del gioco, così il pubblico non può non essere *autore* dell’evento che chiamiamo teatro» (Vacis 2014, 203).

¹⁵ <https://www.listituto.it/archivio/quando-cominci-il-viaggio-non-puoi-tornare-indietro> (ultimo accesso 10 agosto 2023).

¹⁶ Lo stesso Vacis ha messo in scena una riscrittura delle *Supplici* eschilee, dal titolo *Supplici a Portopalo. Dalla tragedia di Eschilo al dramma dei migranti*, in cui i versi di Eschilo si intrecciano e si confondono con i racconti dei migranti approdati sulla costa siciliana, frontiera delle rotte della disperazione del Mediterraneo. Il progetto, come nel testo di Eschilo, ha coinvolto direttamente la comunità di Portopalo, in prima linea sul fronte

(Eschilo 2013, 173), «razza nera battuta dal sole» (ivi, 181), fuggite dall'Egitto insieme al padre Danao in cerca di accoglienza in terra greca, dove chiedono asilo a Pelasgo, re di Argo.

Simili sono la sofferenza e la paura delle cinquanta giovani esuli («Mi invade l'angoscia, e il terrore: / fuggire, andare vagando, è stato un bene per me?», ivi, 213), lo smarrimento dopo lo sbarco («Ma io che devo fare? In quale luogo mi metterai al sicuro?», ivi, 199), il dolore del trauma per le violenze subite nella terra d'origine («Ho paura dei miei consanguinei. / Chi mai si prenderà cura di me / che fuggo dalla terra brumosa?», ivi, 175). E simile è anche – ed è questo un passaggio importante per le nostre riflessioni – la possibilità delle profughe africane di raccontare la loro storia e di essere ascoltate («*Ascoltami* con cuore benevolo, o re dei Pelasgi! / *Guardami*: supplice, esule, errante, / come giovenca braccata dal lupo / arranco su rupi scoscese, dove confido di trovare riparo, / e muggendo racconto al mandriano il mio strazio», ivi, 191, *corsivo nostro*).

Il re di Argo, dopo aver prestato ascolto alla loro storia e alle ragioni che le spingono a chiedere asilo, affiderà al popolo la decisione di accoglierle, ma quello che preme qui rimarcare è che ciò che le esuli appunto chiedono, ancor prima dell'accoglienza, è di essere ascoltate e guardate davvero: fanno appello, cioè, proprio a quell'ascolto e a quello sguardo non pregiudicante sistematicamente esclusi dalla cornice mediatica dell'attualità e che invece – le origini del teatro qui ce lo ricordano – sono condizioni indispensabili perché possa innescarsi ogni relazione con l'altro. È ancora un passaggio denso di Lévinas a ribadirlo, laddove scrive della necessità, «per conoscere l'intimità dell'altro uomo, di passare attraverso la sua espressione: la sua fisionomia, i suoi gesti, il suo linguaggio, le sue opere» (Lévinas 1979, XV).

La poetica e la pratica della relazione elaborate da Gabriele Vacis risalgono così alle radici stesse del teatro e costituiscono la cifra peculiare della sua drammaturgia e pedagogia teatrale. Le pratiche teatrali per la cura della persona, sin dagli esordi marca

dell'accoglienza a chi arriva inerme e privo di tutto a chiedere aiuto e asilo. Lo spettacolo, con Vincenzo Perrotta, ideazione e drammaturgia di Monica Centanni, regia di Vacis, ha debuttato il 19 settembre 2009 presso il Parco Archeologico di Portopalo.

distintiva del percorso artistico e pedagogico del regista e ora applicate anche ai molti progetti dell'Istituto, proprio nel loro fondarsi sulla disponibilità all'ascolto e alla relazione prima di tutto corporea con l'altro nel rispetto della sua radicale alterità e soggettività, assumono uno spessore non solo etico, nel senso di Lévinas, ma anche, a nostro avviso, autenticamente politico. Perché politico, e necessario, è il teatro quando non si confonde con la cronaca e l'attualità, quando aiuta a comprendere quello che accade oggi andando a cercarne i precedenti, risalendo alle sue lontanissime radici, andando a cercare lì le ragioni di certi comportamenti, azioni e modi di essere dell'oggi.

Il teatro può farsi davvero luogo in cui la relazione con l'altro non ne annette né annulla la diversità, una sorta di arca che accoglie non masse anonime ma persone, nella loro distinta soggettività. Dobbiamo l'immagine del teatro come arca al drammaturgo e regista Pietro Floridia, che da molti anni realizza laboratori e attività teatrali con decine di migranti e rifugiati politici provenienti da tutto il mondo, e che nel suo bel libro *Teatro in viaggio* racconta del suo viaggio a ritroso lungo le rotte dei migranti, dall'Italia fino all'Africa. Alle sue riflessioni affidiamo la chiusura di queste note:

Mi piace pensare che il teatro possa farsi arca. A patto che sia in grado di accogliere al suo interno diversità a rischio scomparsa. [...] Mi piacer pensare che si riempirà di storie. Di voci. Di disegni. Di oggetti. Di compagni di viaggio. Non solo diversi, ma anzi contrastanti, addirittura inconciliabili gli uni con gli altri. [...] L'arca non è un luogo dell'armonia. Oppure un luogo in cui le differenze si appianano. L'arca è una stalla dove ognuno urla il suo verso distinto [...].

Il teatro (vedi la sua stagione più alta, quella della tragedia greca) è il luogo, la forma di organizzazione del pensiero che può accogliere al suo interno ospiti inconciliabili, conflitti tra visioni irriducibili. Nessuna teoria unificante. Nessun demiurgo che sintetizza e concilia. I conti non devono tornare. (Floridia 2011, 4-5)

Bibliografia

- Agier, Michel (2020), *Lo straniero che viene. Ripensare l'ospitalità*, prefaz. Adriano Favole, trad. it. Diego Guzzi, Milano, Cortina.
- Albanese, Angela (2015), La paura siCura. *Il viaggio di Gabriele Vacis dentro le paure degli italiani*, «Griseldaonline», n. 15, pp. 1-9.
- Ambrosini, Maurizio (2020), *L'invasione immaginaria. L'immigrazione oltre i luoghi comuni*, Bari, Laterza.
- Arduini, Stefano (2020), *Con gli occhi dell'altro. Tradurre*, Milano, Jaca Book.
- Barthes, Roland (1988), *Brecht e il discorso: contributo allo studio della discorsività* [1975], in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV* [1984], trad. it. Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, pp. 225-235
- Benjamin, Walter (1995), *Angelus Novus. Saggi e frammenti* [1962], trad. it. Renato Solmi, Torino, Einaudi.
- Bentivegna, Sara, Boccia Artieri, Giovanni (2019), *Le teorie delle comunicazioni di massa e la sfida digitale*, Roma-Bari, Laterza.
- Bernardi, Claudio (2004), *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Roma, Carocci.
- Bernardi, Claudio *et al.* (2000), *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, Milano, Euresis.
- Binotto, Marco (2015), *Invaders, Aliens and Criminals: Metaphors and Spaces in the Media Definition of Migration and Security Policies*, in Bond (2015), pp. 31-58.
- Binotto, Marco (2023), *Una nuova narrazione. Appunti per immaginare diverse metafore, frame e racconti per la rappresentazione pubblica e mediale delle migrazioni*, «Studi Emigrazione», vol. LX, n. 229, pp. 86-104.
- Binotto, Marco, Bruno, Marco, Lai, Valeria (a cura di) (2016), *Tracciare i confini. L'immigrazione nei media italiani*, Milano, FrancoAngeli.
- Binotto, Marco, Bruno, Marco (2018), *Spazi mediali delle migrazioni. Framing e rappresentazioni del confine nell'informazione italiana*, «Lingue e Linguaggi», n. 25, pp. 17-44.
- Bond, Emma *et al.* (eds.), *Destination Italy. Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*, Bern, Peter Lang, 2015.
- Bottiroli, Silvia, Gandolfi Roberta (2012), *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil oggi*, Corazzano, Titivillus.
- Bruno, Marco (2014), *Cornici di realtà. Il frame e l'analisi dell'informazione*, Milano, Guerini Editore.

- Bruno, Marco (2015), *The Journalistic Construction of 'Emergenza Lampedusa': The 'Arab Spring' and the 'Landing' Issue in Media Representations of Migration*, in Bond (2015), pp. 59-83.
- Boltanski, Luc (2000), *Lo spettacolo del dolore*, trad. it. Barbara Bianconi, Milano, Cortina.
- Charon, Rita (2019), *Medicina narrativa. Onorare le storie dei pazienti*, trad. it. Christian Delorenzo, Milano, Cortina.
- Colombo, Asher (2012), *Fuori controllo. Miti e realtà dell'immigrazioni in Italia*, Bologna, il Mulino.
- Cuttitta, Paolo (2012), *Lo spettacolo del confine*, Mimesis, Milano-Udine.
- Dal Lago, Alessandro (1999), *Non-persone. L'esclusione dei migranti in una società globale*, Milano, Feltrinelli.
- Debray, Régis (1999), *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, trad. it. Andea Pinotti, Milano, Il castoro.
- De Marinis, Marco (2011), *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La Casa Usher.
- Di Luzio, Giulio (2011), *Brutti, sporchi e cattivi*, Roma, Ediesse.
- Eschilo (2013), *Supplici* [2000], in Eschilo-Sofocle-Euripide, *Tutte le tragedie*, trad. it. Angelo Tonelli, Milano, Bompiani, pp. 168-233.
- Fischer-Lichte, Erika (2014), *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, a cura di Tancredi Gusman, trad. it. Simona Paparelli, Roma, Carocci.
- Floridia, Pietro (2011), *Teatro in viaggio. Lungo la rotta dei migranti*, Bologna, Nuova S1.
- Foucault, Michel (1977), *Les matins grises de la tolérance*, «Le Monde», 23 marzo, p. 24.
- Giglioli, Daniele (2011), *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet.
- Guccini, Gerardo, Marelli, Michela (2004), *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del "teatro narrazione"*, Castello di Serravalle, Le Ariette-Libri.
- Guccini, Gerardo (2004) (a cura di), *Per una nuova performance epica*, «Prove di Drammaturgia», n. 1, pp. 3-39.
- Guccini, Gerardo (2005) (a cura di), *La bottega dei narratori*, Roma, Dino Audino.
- Innocenti Malini (2021), *Breve storia del teatro sociale in Italia*, Imola, Cue Press.
- Jacomella, Gabriela (2015), *The Silence of Migrants: The Underrepresentation of Migrant Voices in the Italian Mainstream Media*, in Bond (2015), pp. 149-163.
- Levi, Primo (1997), *Opere*, vol. II, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi.
- Lévinas, Emmanuel (1977), *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, trad. it. Adriano Dell'Asta, Milano, Jaca Book.
- Lévinas, Emmanuel (1983), *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, trad. it. Silvano Petrosino e Maria Teresa Aiello, Milano, Jaca Book.

- Lévinas, Emmanuel (1979), *La traccia dell'altro*, trad. it. Fabio Ciaramelli, Napoli, Tullio Pironti.
- Lévinas, Emmanuel (1987), *Il tempo e l'altro*, trad. it. Francesco Paolo Ciglia, Genova, Il Melangolo.
- Lévinas, Emmanuel (2012), *Etica e infinito. Dialoghi con Philippe Nemo*, trad. it. Maria Pastrello e Franco Riva, Roma, Castelvecchi.
- Lévinas, Emmanuel, Peperzak, Adriaan (1989), *Etica come filosofia prima*, trad. it. Fabio Ciaramelli, Milano, Guerini e associati.
- Martiniello, Marco (ed.) (2016), *Multiculturalism and the Arts in European Cities*, London-New York, Routledge.
- Mazzara, Federica (2019), *Reframing migration. Lampedusa, border spectacle and aesthetics*, Oxford-New York, Peter Lang.
- Meerzon, Yana, Wilmer, Stephen E. (2023) (eds.), *The Palgrave Handbook of Theatre and Migration*, London, Palgrave Macmillan.
- Montemagno Giuseppe, Rizzente, Roberto (2020) (a cura di), *Teatro delle migrazioni*, «Hystrio», XXXIII, n. 3, pp. 45-83.
- Moralli, Melissa *et al.* (2019), Atlas of Transitions. *Arti performative e negoziazione della diversità*, «Mondi migranti», n. 2, pp. 101-125.
- Musarò, Pierluigi (2013), “Africans” vs. “Europeans”: *humanitarian narratives and the moral geography of the world*, «Sociologia della Comunicazione», n. 45, pp. 37-59.
- Musarò, Pierluigi, Parmiggiani, Paola (a cura di) (2014), *Media e migrazioni. Etica, estetica e politica del discorso umanitario*, Milano, FrancoAngeli.
- Musarò, Pierluigi, Parmiggiani, Paola (2022), *Ospitalità mediatica. Le migrazioni nel discorso pubblico*, Milano, FrancoAngeli.
- Parmiggiani, Paola (2015), *La comunicazione sociale su migrazione e rifugio in Italia*, «Africa e Mediterraneo», n. 82, pp. 4-10.
- Pogliano, Andrea (2015), *Framing Migration: New Images and (Meta-)Communicative Messages*, in Bond (2015), pp. 125-148.
- Pogliano, Andrea, Solaroli Marco (2012), *La costruzione visiva dell'immigrazione nella stampa italiana: fotografie giornalistiche e cornici culturali meta-comunicative*, «Studi Culturali», n. 9, pp. 371-399.
- Pontremoli, Alessandro (2014), *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, Torino, UTET.
- Puppa, Paolo (2010), *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma, Bulzoni.

- Rimini, Stefania (2011), *Schegge di racconto nella giungla delle città. La paura siCura di Gabriele Vacis*, «Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale», n. 11, pp. 31-35.
- Sontag, Susan (2003), *Davanti al dolore degli altri*, trad. it. Paolo Dilonardo, Milano, Mondadori.
- Soriani, Simone (2009), *Sulla scena del racconto*, Civitella in Val di Chiana, Zona.
- Tagliapietra, Andrea (2010), *Icone della fine. Immagini apocalittiche, filmografie, miti*, Bologna, il Mulino.
- Vacis, Gabriele (2009), *Scuola per attori a Gerusalemme. Lettera*, «Teatro e Storia», vol. XXIII, n. 30, pp. 211-221.
- Vacis, Gabriele (2012), «*La paura siCura*». *La giusta percezione dell'altro*, in Gabrio Forti et al. (a cura di), *Giustizia e letteratura I*, Milano, Vita e Pensiero, pp. 574-580.
- Vacis, Gabriele (2014), *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*, Roma, Bulzoni.
- Vacis, Gabriele (2015), *La drammaturgia dell'attenzione*, in Maria Arpaia et al. (a cura di), *L'oralità sulla scena. Adattamenti e transcodificazioni dal racconto orale al linguaggio del teatro*, Napoli, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", pp. 283-289.
- van Dijk, Teun Adrianus (1994), *Il discorso razzista. La riproduzione del pregiudizio nei discorsi quotidiani*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- van Dijk, Teun Adrianus (2000), *New(s) Racism: A Discourse Analytical Approach*, in Simon Cottle (ed.), *Ethnic Minorities and the Media: Changing Cultural Boundaries*, Oup, Philadelphia, pp. 211-226.
- Wallace, David F. (2017), *Questa è l'acqua* [2009], a cura di Luca Briasco, trad. it. Giovanna Granato, Torino, Einaudi.
- Wilmer, Stephen E. (2018), *Performing Statelessness in Europe*, London, Palgrave Macmillan.
- Wodak, Ruth (2015), *The Politics of Fear. What Right-Wing Populist Discourses Mean*, Los Angeles, Sage.
- Wright, Terence (2014), *The Media and Representations of Refugees and Other Forced Migrants*, in Elena Fiddian-Qasmiyeh et al. (eds.), *The Oxford Handbook of Refugee and Forced Migration Studies*, Oxford, Oxford University Press, pp. 460-472.

Sitografia

- Mballe, Gerald (2017), *La traversata*, <https://www.listituto.it/archivio/la-traversata> (ultimo accesso 10 agosto 2023).

Vacis, Gabriele (2017), *La "mutazione narrativa" dell'attore*, <https://www.listituto.it/diario/la-mutazione-narrativa-dellattore> (ultimo accesso 6 agosto 2023).

<https://www.listituto.it/index.php/progetti/pensieri-migranti> (ultimo accesso 9 agosto 2023).

<https://www.listituto.it/archivio/quando-cominci-il-viaggio-non-puoi-tornare-indietro> (ultimo accesso 10 agosto 2023).

Nota biografica

Angela Albanese è professoressa associata di Letterature Comparate e Letteratura, scrittura e critica teatrale all'Università di Modena e Reggio Emilia. Si occupa di teoria e storia della traduzione, teatro contemporaneo, pratiche di riscrittura dei testi in altri generi letterari e media. Fra i suoi libri, *Metamorfosi del Cunto di Basile. Traduzioni, riscritture, adattamenti* (2012); *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia: 1900-1975* (ed. con F. Nasi, 2015); *Identità sotto chiave. Lingua e stile nel teatro di Saverio La Ruina* (2017); *Linguaggi, esperienze e tracce sonore sulla scena* (ed. con M. Arpaia, 2020); *A modo loro. Riscritture, transcodificazioni, dialoghi con i classici* (2020).

angela.albanese@unimore.it

Come citare questo articolo

Albanese, Angela (2024), *Storie migranti a teatro. Gabriele Vacis e le pratiche teatrali per la cura della persona*, «Scritture Migranti», a cura di Silvia Baroni e Guido Mattia Gallerani, n. 17/2023, pp. 71-95.

Informativa sul Copyright

La rivista segue una politica di “open access” per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License.

Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.