

Kinga Szokács

IL TEATRO SOCIALE NELL'ERA DELLA GLOBALIZZAZIONE

Nel XX secolo i cambiamenti di paradigma nell'ambito della cultura, della società, delle scienze e delle arti sono rintracciabili anche nel mondo del teatro. Sia il tramonto delle culture tradizionali che le caratteristiche della cultura quasi ormai completamente mediatizzata contribuiscono alla riorganizzazione delle forme teatrali. L'esigenza di partecipazione – anche con le possibilità di internet – crea nuovi modelli di convivenza e di lavoro e nuove subculture dove si rafforza il bisogno di creare relazioni. Accanto ai processi della globalizzazione, al dominio dell'informazione e all'uniformizzazione diffusa nei diversi segmenti della convivenza sociale, il teatro, in cui la presenza dei partecipanti è sempre viva e il tempo è sempre il presente, diventa un mezzo di comunicazione e di partecipazione unico. Con i cambiamenti anche le esigenze del teatro cambiano, ci si possono creare nuove microcomunità nelle quali emergono sistemi di relazioni uniche, una cultura di comunicazione propria con nuovi elementi di costruzione dei rapporti. Le radici di questi cambiamenti risalgono agli Anni Sessanta e Settanta, quando insieme alle innovazioni della neo-avanguardia anche il teatro ricerca nuove strade. Il testo letterario come centro dello spettacolo perde la sua importanza e oltre al lavoro finale, lo spettacolo appunto, diventa importante anche il processo, il work in progress, che può essere diverso e modificato anche insieme al pubblico. I luoghi teatrali si allargano, in quanto il lavoro teatrale si sposta dalle istituzioni tradizionali alle strade, alle scuole, alle fabbriche, agli ospedali e ai manicomi. Alcuni studiosi parlano di teatro degli esseri, all'interno dei quali teatro e handicap, teatro e carcere, teatro e terapia, teatro e scuola riflettono non tanto il punto di vista del teatro, ma piuttosto quello della sua funzione sociale. Le carceri, le scuole, le comunità terapeutiche ospitano attività teatrali anche di alto livello artistico. Questo teatro degli esseri affonda le sue radici

nelle esperienze teatrali novecentesche: basta menzionare il processo di trasferimento dell'abilità dell'attore dal piano tecnico-professionale a quello etico-esistenziale, il lavoro sull'attore di Stanislavskij, gli approcci di Grotowski, il cui motivo principale era proprio cercare le radici, le fonti dell'esistenza.¹

Uno dei metodi di questa ri-teatralizzazione della società è il teatro sociale che si riferisce al teatro fondato sulla partecipazione. Si differenzia dagli altri teatri nel suo obiettivo che nel caso specifico non è estetico, ma si riferisce alla creazione di rapporti basata sulla comunicazione creativa: non bisogna avere un talento altamente artistico, tutti possono partecipare. Non si punta sulla catarsi ma sulla metassi, cioè l'indebolimento delle differenze e l'aumento della solidarietà in una data comunità, dove obiettivo principale è il continuo porsi domande autocritiche.²

Secondo Claudio Bernardi, studioso del teatro sociale, una delle fonti di questo tipo di teatro in Italia è la tradizione del Piccolo Teatro di Milano, cioè il progetto teatrale di Giorgio Strehler secondo il quale il teatro pubblico può avere due concezioni. Da un lato, in una democrazia illuminata il teatro può avere lo scopo di rischiarare le menti, di acculturazione ed elevazione delle classi popolari, e dall'altro, un opposto processo generativo del teatro dove gli spettatori, funzionando come coro, possono essere protagonisti attivi della vita sociale. La concezione di Strehler non era di fondare un teatro sperimentale, ma un teatro d'arte per tutti.³

Altra fonte importante del teatro sociale fu l'animazione teatrale, le cui prime sperimentazioni risalgono alla fine degli Anni Venti in Russia. Alla fine degli Anni Cinquanta vennero riprese in Francia e alla fine dei Sessanta cominciarono a diffondersi anche in Italia, dove si trattò in primo luogo di un avvenimento politico-sociale e poi culturale-teatrale.⁴ L'animazione teatrale in Italia divenne strumento per contestare il sistema educativo fortemente autoritario, propose

¹ Gerardo Guccini, *Verso un teatro degli esseri*, "Prove di Drammaturgia", 2001/1. <http://www.muspe.unibo.it/period/pdd/2001-1/lerici.htm> ultima visione 15-10-2012.

² Guglielmo Schininà, *Here We Are. Social Theatre and Some Open Questions about Its Developments*, "The Drama Review", 2004, 48., pp. 17-31.

³ Claudio Bernardi, *Il teatro sociale*, Carocci, Roma 2004, p. 411.

⁴ Gaetano Oliva, *L'educazione alla teatralità: il gioco drammatico*, Editore XY.IT srl, Arona (Novara) 2010, p. 174.

un'azione educativa come libera espressione decisamente non autoritaria, dove con l'aiuto dei giochi drammatici, della pittura e del disegno, della costruzione dei pupazzi, della musica e del canto e non da ultimo con le tecniche dell'improvvisazione i ragazzi divennero capaci di esprimersi. In conseguenza della diffusione dei laboratori teatrali a scuola anche la pubblicistica sul tema si intensificò e i teatranti che partecipavano all'animazione furono spinti a portare il loro lavoro dal mondo della scuola al sociale. La sede storica dell'Animazione fu Torino dove il Teatro Stabile divenne il centro delle ricerche. L'obiettivo era di rendere la città un grande quartiere educativo e tutto venne attivato attraverso la politica di "decentramento". Alla fine degli Anni Settanta il movimento si esaurì per svariati motivi, quali la mancata trasmissione di metodi e progettualità, il mancato coordinamento fra i vari partecipanti e gli istituti sociali e culturali. Ma l'importanza dell'eredità dell'animazione fu l'attenzione rivolta alla sfera emotiva del bambino, la riscoperta della sua dimensione corporea, i vantaggi del lavoro in gruppo che ormai fanno parte del bagaglio formativo degli insegnanti e nel campo del teatro la partecipazione attiva degli spettatori che diventano attori del teatro.

Un elemento significativo del teatro sociale è anche lo psicodramma di Jacob-Lévy Moreno, che basa il suo metodo sul concetto della teatralità originaria dell'essere umano come anche il teatrante sudamericano, Augusto Boal, il cui Teatro degli Oppressi con le sue tecniche è anch'esso una base fondamentale del fenomeno del teatro sociale. L'obiettivo di questo tipo di metodo teatrale è di cambiare la coscienza politica delle masse, quindi un rifiuto del teatro borghese insieme alla catarsi aristotelica. La catarsi rende pacifica l'anima e non vuole cambiare le cose. Secondo Boal tutti possono e devono recitare qualora lo vogliano e non devono essere relegati al ruolo passivo degli spettatori. Si tratta di una nuova forma di partecipazione che con diverse tecniche rende attivi anche gli spettatori. Uno di questi è il teatro forum, dove un gruppo di attori mette in scena un determinato problema e gli spettatori sono invitati a proporre soluzioni sostituendo gli attori, mostrando e recitando cosa avrebbero fatto al loro posto. La figura centrale dell'azione è il conduttore che non giudica le scelte, non è terapeuta, né specialista, ma fornisce le tecniche del gruppo per agevolare la ricerca. Augusto Boal sostiene un tipo di processo maieutico, che è il metodo socratico, in cui l'arte dialettica viene paragonata

a quella della levatrice che tira fuori all'allievo i pensieri personali. Il metodo collega i problemi interiori al contesto sociale che ha effetti positivi immediati per le persone e ha anche scopi terapeutici.⁵

L'aspetto sociale di questo tipo di teatro si riferisce al luogo caratteristico in cui ha luogo il progetto: l'operaio del teatro sociale entra in uno spazio discorsivo che è già pieno di punti di riferimento psicologici e sociali. Il teatro sociale, quindi, comprende anche l'apprendimento di convenzioni e atteggiamenti significativi di un dato luogo. Serve per la guarigione, l'azione, la comunità e la trasformazione dell'esperienza in arte. Gli obiettivi, quindi, non sono solo terapeutici, né solo artistici o estetici.

Considerando, però, l'aspetto sociale di questo teatro sarebbe sbagliato concentrarsi sugli aspetti psicologici e sulle dinamiche interrelazionali della data comunità. Secondo le esperienze delle dramaturgie terapeutiche, se si prendono in considerazione prima di tutto gli aspetti psicologici di un dato gruppo, il processo del gioco non si sviluppa secondo il progetto, poiché il gruppo si perde nelle discussioni sulle dinamiche interrelazionali. Invece ci si concentra su un dato compito, dove tutti devono lavorare secondo un obiettivo comune – rispettando le regole del procedimento e delle tecniche – si creano o si rafforzano le relazioni che diventano più equilibrate, appunto per l'elaborazione di un certo compito, grazie al quale si può dire che si crea lo spazio dove tutto quello che è "sociale" si riunisce. In altre parole il nuovo paradigma del sociale e della relazione sociale ci tiene lontani dagli approcci psicologici – basati sull'interpretazione – e piuttosto si basa sull'approccio performativo delle materie sociali.⁶ Particolare significato ha il corpo, dato che nel lavoro teatrale il riscaldamento dello stesso porta alla presa del ruolo e nella recitazione, dove il corpo e la coscienza dell'attore funzionano insieme.

Nella nostra epoca fluida e in continua transizione il teatro può essere il luogo dove si creano relazioni umane in base alla presenza non solo virtuale ma totale dei partecipanti. In questo senso si può ripensare il teatro nella sua dimensione corale e se supponiamo che esso costituisca il correlato di una società che si rappresenta sulla scena,

⁵ Claudio Bernardi, *Il teatro sociale*, op. cit., p. 143.

⁶ E. Tselikas, *An exercise in trusting the art*, in: S. Jennings, Eds., *Dramatherapy and Social Theatre*. Routledge, London 2009, 21.

si possono ripensare le condizioni di libertà, la natura degli scambi che si realizzano nella società e nel teatro. La funzione del teatro secondo gli obiettivi del teatro sociale è di trascendere continuamente l'ordine esistente, progettare nuovi modi di comunicazione, rompere le identificazioni chiuse e restituire alla scena la possibilità di essere luogo dove si esplorano le condizioni fondamentali dell'esistenza. In tal senso questo tipo di teatro di ricerca è prima di tutto *progetto*, dove *progetto* si riferisce alla società concreta e così la scena diventa luogo di apertura e innovazione. Così nell'era del mondo dominato dalla comunicazione virtuale e poco riflessiva dei media la teatralità può funzionare come vera e propria controtendenza.⁷

I luoghi del teatro sociale, cioè ospedali, carceri, istituti sociali, scuole, campi-profughi, ma anche le piccole comunità civili, possono diventare luoghi nei quali il continuo porsi domande su questioni microsociale si riferiscono a più ampie questioni sociali. Sia nei partecipanti che nei ricercatori di queste tendenze si crea così un'atmosfera in cui la speranza di poter vivere in un mondo basato sulla convivenza umana nel senso pieno della parola sembra diventare reale.

Bibliografia

- BERNARDI, C. (2004): *Il teatro sociale*. Roma: Carocci.
- DALLA PALMA, S. (2001): *La scena dei mutamenti*. Milano: Vita e pensiero
- GUCCINI, G. (2001): *Verso un teatro degli esseri*. "Prove di Drammaturgia", 2001/1. <http://www.muspe.unibo.it/period/pdd/2001-1/lerici.htm>
- OLIVA, G. (2010): *L'educazione alla teatralità: il gioco drammatico*. Arona (Novara): Editore XY.IT srl.
- SCHININÀ, G. (2004): *Here We Are. Social Theatre and Some Open Questions about Its Developments*. "The Drama Review", 48., 17-31.
- TSELIKAS, E. (2009): *An exercise in trusting the art*. In: JENNINGS, S. (Eds.): *Dramatherapy and Social Theatre*. London: Routledge.

⁷ Sisto Dalla Palma, *La scena dei mutamenti*, Vita e pensiero, Milano 2001, p. 127.