

“**B**isogna credere in una concezione della vita rinnovata dal teatro, dove l'uomo divenga impavidamente signore di ciò che ancora non esiste e lo faccia nascere”, scrive Antonin Artaud. Fra utopia ed estetica Artaud indica la forza vivificante e comunitaria insita nel teatro. Ecco perché parlare di teatro sociale è una tautologia, il teatro è in sé sociale, lo è nella sua origine rituale, lo è nella sua struttura semantica: si attua nella relazione fra un attore che recita e un coro che assiste e nell'essere lì presente partecipa. Ciò che ci si propone è di offrire uno spaccato di cosa possa essere il "teatro sociale", perché questo - nel suo esito non solo di processo ma anche di prodotto - non possa che essere estetico, ovvero luogo della "contemplazione dell'altro da sé", spazio aperto su una realtà rinnovata dalla creatività.

#### Le origini

Il teatro è un luogo dove si guarda qualcosa che accade, è uno spazio circoscritto dove si agisce, dove si provocano azioni destinate ad unire chi le compie e chi vi assiste. A questa doppia prospettiva: del vedere e del fare pare possibile attenersi per leggere l'utilizzo metaforico del teatro nelle sue più diversificate accezioni simbolico-rituali, non da ultima quella del cosiddetto "teatro sociale", ovvero quel teatro che si compie nei luoghi del disagio sociale, ma anche quel teatro che sa produrre socialità; festa, spettacoli, eventi.

Nel tentativo di tracciare una panoramica delle teoriche e pratiche del "teatro sociale" non si può non guardare agli esponenti di quel "nuovo teatro" che fra gli anni Sessanta e Settanta rivoluzionò e ridiscusse il senso profondo del fare teatro. Il Living Theatre, Peter Brook, Grotowski, Eugenio Barba rappresentano i  **riferimenti**  teatrali, con le debite e naturali differenze, di un percorso di ricerca espressiva nelle situazioni del sociale che sposta la prospettiva scenica dal rappresentare all'essere, dalla finalità del prodotto estetico alla centralità del metodo. Per il Living li-



dea del "nuovo teatro" si  **tradusse**  in un impegno che si connotava al tempo stesso come artistico e sociale. Nella riflessione dei Beck il teatro  **riconquistava**  la possibilità di intervento sulla realtà grazie alla sua  **forza**  e alla sua potenza evocatrice. In questa prospettiva la riconquista della "pesantezza del teatro" agisce e passa, attraverso la ridefinizione grotowskiana del ruolo dell'attore quale "professionista della ve-

rità", da attore-cortigiano ad attor-santo. L'attore è chiamato a compiere quello che Grotowski definisce "atto totale". La consapevolezza di un teatro capace di influire sulla realtà e la ridefinizione del ruolo dell'attore quale testimone di verità e non maschera ipocrita, sono due aspetti di una ricerca teatrale, che si compie fra  **gli**  anni Sessanta e Settanta, caratterizzata da alcune idee-forza, ben schematizzate da De Marinis:

## SILIPARIO

### Teatro civile

negazione di un teatro concepito soltanto come finzione e rappresentazione; negazione del professionismo teatrale e di quello attorico, in particolare, rigidamente intesi; negazione di una divisione netta fra attori e spettatori; proposta di un teatro comunitario, processualità creativa di gruppo. La finalità, o forse l'effetto, di queste linee di pensiero è, citando Eugenio Barba, la "rottura dell'involucro teatrale" ossia la ricerca di un teatro in grado di abbandonare la sua natura di "prodotto estetico" per connotarsi come mezzo espressivo in grado di porsi come punto di rottura, di cambiamento e trasformazione della realtà.

#### Le pratiche

Che si tratti dell'animazione, nata in Italia alla fine degli anni Settanta, o del Teatro dell'Oppresso di Augusto Boal, o ancora delle esperienze nei luoghi del disagio sociale: ex manicomi, carceri, ma anche scuole e realtà delle periferie urbane, la parola chiave è: laboratorio. Pur con diverse specificità nel lavoro laboratoriale ciò che interessa è la maieutica, la capacità di fare di quel tempo/spazio protetto ed extraquotidiano un luogo di esperienza e di espressività, complice il linguaggio teatrale. Dalle esperienze di teatro nelle scuole a quelle - più difficili - nelle carceri o nelle istituzioni totali - il teatro è deflagante, permette con i suoi meccanismi di riattivare le dinamiche sociali, diventa una sorta di "rito di passaggio": c'è la consapevolezza di essere in un contesto extraquotidiano, c'è il mettersi alla prova (training fisico, racconto del sé, condivisione di relazioni fiduciarie), c'è il distacco, la performance finale. Si è molto dibattuto sull'importanza della performance finale, sulla sua necessità - complice anche l'esperienza tutta particolare di Grotowski. Certo l'azione laboratoriale nei luoghi del disagio sociale, o semplicemente nei luoghi della socialità ha - quando ben condotta - un suo esito "terapeutico", rida fiducia al singolo e crea gruppo, offre il varco all'espressività, fa raccontare di sé e del mondo. L'esito finale è una restituzione necessaria, ma non ne-



cessariamente un'elaborazione estetica. Ma quando il "teatro sociale" trascende il suo valore esperienziale (per non dire terapeutico) e accede all'estetica?

Ridurre l'azione del teatro sociale a occasione di animazione comunitaria o di terapia non darebbe giustizia ad un fenomeno che non si limita a proporre situazioni sceniche, ma elabora estetiche. In questa direzione si pongono quelle esperienze teatrali che per costanza e per pensiero hanno oltrepassato la fase performativa per farsi pensiero agito in scena. *Bel* fornire l'analisi sintetica di alcune delle esperienze più interessanti della scena contemporanea si è voluto andare alla ricerca di un teatro che è e non si limita a rappresentare, un teatro che chiede l'apporto attivo del pensiero, che trasforma il nostro modo di vedere la realtà e la diversità, annullandola nella definizione della propria identità differente. Non ci sono più disabili, carcerati, psicotici in scena, ma c'è la forza della loro esistenza, c'è la condivisione di un discorso che mantiene nette le differenze e le valorizza nel loro esprimersi compiuto, senza pietismo o gretto filantropismo.

#### La dimensione estetica

Ecco allora che davanti all'estetica del teatro di Pippo Delbono non ci si può accontentare della categoria del teatro sociale. Gli

attori di Delbono sono attori, Bobò lo è come Orsini ne *L'Urlo* e forse di più. C'è qualcosa che va oltre, non c'è un racconto ma un essere intensamente in scena, sia da parte dei normodotati che degli attori come Bobò e questo in *Barboni*, come in *Guerra*, ne *La rabbia* e in *Gente di plastica*. Sulla scena non si compie semplicemente un racconto, ma si attua un rito, ogni sera sempre diverso, un rito che nasce dall'urgenza di dire ed essere presenti anima e corpo lì, quella sera, con quel pubblico per sognare di cambiare il volto della realtà, o semplicemente individuare una qualche chiave per agire sul mondo. Ciò che interessa è l'essere vivo, è il dire in scena, il raccontare un pensiero che scalfisce i luoghi comuni ed è epistemico.

In questa direzione si muove anche l'azione della compagnia degli Oiseau Mouche, unico esempio di compagnia europea di atto-

“Ciò che mettono in scena le esperienze "professioniste" del teatro sociale non è un'azione filantropica o educativa, ma un modo altro, vero e intenso di raccontare la realtà, anzi svelare nelle pieghe riposte della diversità come le verità siano molteplici e spesso inaudite \*”

ri professionisti portatori di handicap psicofisici. Da *Arbeit xnaoht frei* a *Excusez-le ou Il vestito più bello*, fino a *Personnages* - realizzato con la regia di Antonio Viganò - gli Oiseau Mouche hanno per primi dimostrato come il teatro sia teatro e basta, come l'andare in scena non sia raccontare una storia semplicemente, ma essere presenti anima e corpo e in dialogo col pubblico/coro. Ciò che mettono in scena le esperienze "professioniste" del teatro sociale, da quelle del Teatro delle Albe, nell'ambito dell'integrazione multiculturale o dell'azione a stretto contatto col mondo adolescenziale, all'esperienza di Nanni Garella con i pazienti del Dipartimento di Salute mentale di Bologna, non è un'azione filantropica o educativa, ma un modo altro, vero e intenso di raccontare la realtà, anzi svelare nelle pieghe riposte della diversità come le verità siano molteplici e spesso inaudite. Ed è quanto accade assistendo agli spettacoli della Compagnia La Fortezza di Armando Punzo in cui l'energia fisica dei detenuti attori si fa veicolo emozionale di un teatro della festa che diverte e inquieta e ribadisce con divertita crudeltà la distanza fra noi (liberi) e loro (prigionieri), magari istillando il dubbio che le definizioni possano essere invertite. C'è poi l'azione di attor-santo di Dario Manfredini, che ha fatto della marginalità la propria estetica, un'azione sul teatro del dolore che lascia senza fiato, che scava nel buio dell'anima, risuscita il *tool*, ovvero colui che può dire la verità indicibile: l'eterno nulla a cui siamo destinati.

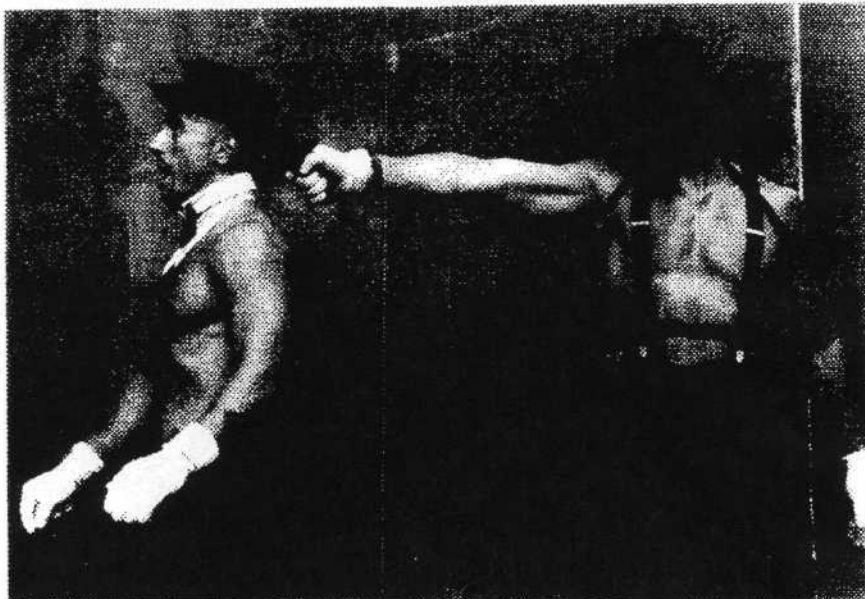
### Modificare dall'interno

Se fino ad ora lo spazio era quello del teatro, in grado di raccontare nella sua libera convocazione di corpi e anime in cerca di qualche "mezza verità", altre esperienze partono dall'esterno, si propongono di modificare il mondo - questo è il compito del teatro - dall'interno, agendo direttamente nei luoghi del disagio. Ecco che lavorando sulla lezione dell'animazione o utilizzando la formula del laboratorio come occasione informale di incontro, il linguaggio del teatro diventa mez-



*Augusto Boal, inventore del Teatro dell'Oppresso.*

*"Pescecani ovvero quel che resta di Bertolt Brecht" (8003). Compagnia della Fortezza diretta da Armando Punzo (foto di Stefano Va'a).*



zo per un recupero sociale attivo e reale, in grado di cambiare la vita ai margini. E quanto da anni fa il clown Miloud nelle strade di Bucarest, utilizzando il linguaggio dell'arte circense per recuperare i ragazzi sniffatori di colla. Altro continente, ma medesimo problema: ragazzi lasciati a loro stessi. È il caso del *Pinocchio nero*, realizzato da Marco Baliani con SO ragazzi di strada di Wairobi, esito finale di un progetto di recupero realizzato in collaborazione con Armref Italia e il Teatro delle Briciole. *Pinocchio nero* è il frutto di un percorso diventato estetico, è un festoso rito che mette in scena

la voglia di riscatto dei ragazzi, butta addosso al pubblico l'energia e la voglia di vivere di un gruppo di adolescenti che molto hanno da insegnarci e che finiscono con lo scuotere le coscienze.

Agire direttamente nel sociale per creare massa critica, fare emergere il sommerso, coniugare lo spazio festivo del teatro con quello quotidiano della vita. E quanto si propone di fare la compagnia *L'impasto* di Michela Lucenti - fondata insieme ad Alessandro Berti. I riferimenti - in questo contesto - vanno a L'Agenda di *Seattle* e al *Quartiere*, due spettacoli che fondevano una

# IIPARIO..... Teatro civile

tenitore estetico della performance è chiamato ad aprirsi per accogliere fattivamente i segnali, le parole e i corpi di chi di volta in volta prendeva parte ai laboratori de L'impasto.

Le esperienze citate si limitano a documentare parzialmente come la forza del "teatro" oggi più che mai conosca la propria esemplificazione non tanto nelle situazioni di margine in quanto tali, ma piuttosto in quei contesti in cui l'urgenza di dirsi acquista una potenza tale da oltrepassare la comoda rappresentazione narrativa, per dare vita ad una messa in azione che è *theoria*, ovvero lo spazio all'interno del quale guardare insieme il pensiero, cercare insieme una strada che possa immettere in qualche verità - mai comoda e rappacificante - che dia un senso al nulla che ci inghiotte, al dolore che ci annichilisce. "È duro quando tutto ci induce a dormire, guardando con occhi fissi e coscienti, svegliarci e guardare come in un sogno, con occhi che non conoscono più la loro funzione e il cui sguardo è rivolto verso l'interno". Sono ancora parole di Antonin Artaud, parole che esprimono una speranza: che il teatro possa rinnovare la vita. #

• *Sopra, un momento  
di un laboratorio  
del Teatro  
dell'Oppresso a Torino.*

*A fianco, un  
momento di una  
dimostrazione di  
Danceability,  
un esempio  
di teatro terapia*

ricerca espressiva e drammaturgica precisa (la commistione fra danza e teatro), ad un'azione sociale diretta. Entrambi gli spettacoli nascevano - nell'idea dei due fondatori - da un canovaccio pre-costituito, ma soprattutto dal coinvolgimento diretto degli abitanti della città o del paese in cui venivano messi in scena. La realizzazione dello spettacolo era preceduta da un periodo di laboratorio con le forze del territorio, esperienza che poi entrava nelle maglie larghe della drammaturgia, curata da Alessandro Berti e Michela Lucenti. Nell'ottica di una comunità nomade teatrale, il con-

••Vèeilà Fortezza, diretta da- Armando  
^^idÉbi^è&O'tù Stefano V<&j&>