

1. AUGUSTO BOAL E IL TEATRO DELL'OPPRESSO

1.1. Augusto Boal e la nascita del Teatro dell'Oppresso

1.1.1. Augusto Boal e la sua formazione

Augusto Boal, ideatore e fondatore del metodo del Teatro dell'Oppresso, nacque a Rio de Janeiro nel 1931, da una famiglia benestante che gli permise di frequentare l'università e laurearsi alla facoltà di ingegneria chimica nel 1952.

Nonostante una scelta di studio così lontana dalla sua passione Boal non abbandonò mai il suo interesse per il teatro e nel 1952 iniziò la sua attività di produttore e drammaturgo.

Nel 1953 si trasferì negli Stati Uniti, con la scusa di un corso di specializzazione in chimica, per approfondire la sua formazione teatrale: qui ebbe la possibilità di frequentare alcuni corsi di teatro dell'università, condotti tra gli altri da John Gassner, che si occupava del Teatro Elisabettiano ed aveva studiato ed elaborato alcune teorie sui rapporti di forza esistenti fra i personaggi. Il suo pensiero colpì particolarmente il giovane drammaturgo che si ispirò notevolmente a lui nell'elaborazione della sua teoria e drammaturgia.

Sempre a New York, Boal conobbe *The metod*, il metodo attoriale di Kostantin Stanislavskij nella versione presentata da Lee Strasberg. Tale metodo - che in quegli anni si stava sviluppando soprattutto grazie all'esperienza dell'*Actors' Studio* – è basato sul lavoro di ricerca introspettivo attraverso le emozioni e la memoria affettiva¹. Anche questi insegnamenti ebbero un notevole influsso sulle teorizzazioni di Boal.

Sempre in questo periodo iniziò ad avvicinarsi all'ideologia marxista che diede un contributo importante all'elaborazione del suo pensiero.

In quegli stessi anni ci fu il suo primo debutto come regista, con un testo teatrale scritto da lui stesso, in collaborazione con i *Writer's group* un gruppo di drammaturghi attivo a New York in quegli anni.

¹ GAETANO OLIVA, *Il laboratorio teatrale*, Milano, LED, 2003, p. 29 ss

1.1.2. Il Teatro Arena

Tornato in Brasile nel 1956 Boal fu assunto come aiuto regista presso il Teatro Arena. Grazie al suo arrivo ci furono delle profonde trasformazioni e innovazioni: il Teatro Arena perse quel sistema generalistico che l’aveva denotato fino ad allora ed assunse una poetica propria e caratterizzante.

Fino a quel momento il teatro brasiliano era stato semplicemente un’appendice del teatro europeo e americano; la spinta di Boal portò di anno in anno alla creazione di un vero e proprio repertorio nazionale, osservando il quale il pubblico popolare avrebbe potuto cogliere la verosimiglianza delle messe in scena e delle interpretazioni con la loro situazione.

Il realismo diventa quindi una delle caratteristiche principali del Teatro Arena; questa impostazione si traduce, per quanto riguarda la recitazione, nell’introduzione per la preparazione degli attori delle tecniche del *Method* di Stanislavskij².

Per poter rinnovare l’aspetto drammaturgico, fu istituito un seminario che aveva come scopo far fronte alla scarsità di testi nazionali.

Si può affermare che la fase denominata “realistica”, del Teatro Arena, prese definitivamente il via nel settembre del 1956, con la messa in scena dello spettacolo *“Of Mice and Men”* di J. Steinbeck diretto da Boal stesso.

Questa variazione di tendenza artistica portò ad una crisi sia del pubblico, non abituato alla nuova proposta teatrale, sia di *leadership* all’interno del gruppo, dove si stavano facendo strada due orientamenti contrastanti: il primo, capeggiato da Boal, sosteneva la necessità di operare scelte di repertorio seguendo motivazioni di tipo ideologico e non estetico – commerciale, in contrapposizione a questa corrente di pensiero Josè Renato, all’epoca proprietario del teatro, sosteneva la proposta di un teatro conservatorio.

In questo periodo la critica specializzata conferì a Boal diversi riconoscimenti che contribuirono a lanciarlo e in seguito ad affermarlo come direttore del teatro (nomina che avvenne ufficialmente nel 1962).

Nel 1958, attraverso l’istituzione del Laboratorio di Drammaturgia da lui condotto, cominciò ad assumere un ruolo direzionale nel gruppo dell’Arena.

² ROBERTO MAZZINI, introduzione de *Il poliziotto e la maschera*, Molfetta, La meridiana, 1996, p. 21

Tale laboratorio risultò essere una fonte importante per il teatro brasiliano: da esso emersero, infatti, alcuni drammaturghi di talento in grado di portare una ventata di novità nel repertorio teatrale brasiliano.

Un'altra iniziativa cui Boal diede inizio in questi anni fu il Laboratorio di Interpretazione attraverso il quale si introducevano gli insegnamenti di Stanislavskij, inspirandosi a quello che lo stesso Stanislavskij affermava nel suo Metodo: <<la formazione dell'attore prende il via da una ricerca di tipo introspettivo, che va alla scoperta delle potenzialità e delle meccanizzazioni del corpo>>.

Questi concetti di meccanizzazione e de-meccanizzazione, rielaborati, costituiranno un perno centrale di tutto il lavoro di Boal, e lo condurranno ad elaborare il concetto di <<Maschera sociale>>.³

Nel 1960, ci fu un nuovo debutto al Teatro Arena: *Revolução na América do Sul*, un'opera di Boal che ancora oggi costituisce il suo maggior successo.

La critica si pronunciò favorevolmente riguardo questo spettacolo, pur evidenziando una contraddizione di fondo: la proposta di teatro popolare portata avanti dal gruppo dell'Arena vedeva, come fruitori degli spettacoli, esclusivamente intellettuali e borghesi delle grandi città e non il popolo cui era principalmente rivolto.

All'interno della compagnia, con il passare del tempo, aumentava la necessità di distanziarsi dal teatro ufficiale per poter affrontare e portare avanti un maggior impegno politico e sociale all'interno del Paese. In seguito alle inquietudini relative all'orientamento da seguire, ci furono dei cambiamenti radicali: tra questi l'uscita dall'Arena di Renato, che cedette la ragione sociale del teatro a cinque membri del gruppo fra cui Boal, successivamente un gruppo di artisti si scisse dal gruppo originario, poiché riteneva la linea proposta da Boal stesso troppo modesta.

³ Il concetto di “maschera sociale” è centrale in tutto il T.d.O. Tale concetto è descritto da Boal come l'insieme delle meccanizzazioni (stereotipi, abitudini motorie, percettive, relazionali...) che derivano dai nostri ruoli sociali e conducono a una limitazione delle capacità espressive, a una riduzione dei multiformi aspetti latenti delle diverse intelligenze.

La fase successiva fu molto impegnativa per il teatro popolare che divenne sempre più un vero e proprio filone artistico a tutti gli effetti, diventando modello per altre produzioni concorrenziali rispetto all'Arena.

Fu un lungo periodo in cui l'Arena chiuse le porte ai drammaturghi europei, indipendentemente dal loro valore, favorendo la visibilità di quanti desiderassero parlare del Brasile al pubblico brasiliano. Questa fase coincise con il nazionalismo politico, con la fondazione di Brasilia, con l'euforia della valorizzazione di tutto ciò che era nazionale.

I casi singolari della vita costituivano il tema principale di questo ciclo drammatico. E questo fu anche il suo principale limite: il pubblico vedeva sempre ciò che conosceva già[...].

Questa fase comunque doveva essere assolutamente superata. I vantaggi furono immensi: gli autori nazionali smisero di essere il terrore delle biglietterie.[...]

Lo svantaggio era rappresentato dalla ripetizione di ciò che era ovvio. Volevamo un teatro più universale che, senza smettere di essere brasiliano, non si riducesse alle semplici apparenze. Il nuovo cammino iniziò nel 1963.⁴

Ebbe così inizio la nuova fase denominata del Recupero dei classici durante la quale il teatro Arena si impegnò in una rivalutazione di alcuni testi con lo scopo di mettere in evidenza alcuni temi di rilevanza sociale.

Durante questo nuovo periodo furono seguite tre linee diretrici:

- la prima stabiliva che i testi fossero trattati <<come se non appartenessero alla tradizione di nessun teatro di nessun paese>>⁵;
- la seconda direttrice privilegiava un approccio ideologico al testo che veniva modificato per far riflettere il pubblico su problemi che lo riguardavano da vicino; c'era una convinzione, teorica ed ideologica, che i testi classici, sebbene trattassero temi universali, potessero trasmettere un significato solo se calati nella realtà attuale;
- la terza direttrice riguardava la recitazione che doveva essere sociale, secondo questa filosofia gli attori dovevano calarsi nei personaggi partendo dai rapporti con gli altri.

La *Mandragola* di N. Machiavelli, fu il primo classico ad essere nazionalizzato con la regia Boal; la scelta di quest'opera non fu casuale, ma politica dal momento che si

⁴ AUGUSTO BOAL, *Il Teatro degli Oppressi*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 197 ss

⁵ *Ibidem*

voleva mettere in evidenza <<lo schema politico ancora vigente, finalizzato alla presa di potere>>⁶.

Ebbero così inizio le produzioni dell'Arena animate dall'ideologia marxista, attraverso le quali si sottolineava la necessità di un impegno civile e politico.

Tutto ciò proseguì fino al 1 aprile del 1964, quando un colpo di stato militare travolse il governo socialista di Goulart.

Da quel momento in poi, per trenta lunghi anni, artisti ed intellettuali brasiliani, furono perseguitati e costretti a scegliere fra l'esilio o la sottomissione al regime.

Anche i membri dell'Arena, colpiti dagli stessi provvedimenti, furono controllati ed ostacolati dalla polizia in ogni modo; tuttavia non cessò la produzione di rivisitazione dei classici attraverso i quali era ancora possibile sfuggire alla censura.

1.1.3. La dittatura

Le produzioni dell'Arena, durante i trent'anni di dittatura, continuarono con lo scopo di sfuggire alla censura e di promuovere azioni di resistenza artistica.

In questi anni, Boal curò la regia di uno spettacolo intitolato *Opiniao*, portato in scena da un gruppo di artisti brasiliani duramente colpito dalla repressione.

Con questa rappresentazione, viene sancito

il ruolo di leader del teatro rivoluzionario che, per una serie di eventi, Boal si trovò ad assumere in quelle drammatiche circostanze, ruolo che diverrà sempre più ufficiale e che si rafforzerà con l'esilio, tanto che dopo il '79, quando Boal potrà, non senza difficoltà, rimettere piede nel paese, per i teatranti indipendenti averlo in platea era segnale di grande importanza politica per l'esterno e di riconoscimento all'interno del teatro rivoluzionario⁷

All'inizio del 1968, si aprì per il Teatro Arena un nuovo ciclo artistico: quello degli spettacoli musicali.

Boal e il gruppo dell'Arena cominciarono a lavorare ad un nuovo spettacolo *Arena conta Zumbì* che ebbe un enorme successo e soprattutto raggiunse gli obiettivi che per esso erano stati fissati:

⁶ *Ibidem*, p. 4

⁷ GUGLIELMO SCHININA', *Il T.d.O. di A. Boal per una drammaturgia del sociale*, Tesi, Milano, 1997
p. 6 ss

suo proposito fondamentale era la distruzione di tutte le convenzioni teatrali che si erano poi trasformate in ostacoli per lo svolgimento estetico del teatro. Inoltre si cercava di più: raccontare una storia non secondo una prospettiva cosmica, ma terrena, ben situata nello spazio e nel tempo: la prospettiva del Teatro Arena e dei suoi componenti. La storia non veniva narrata con una sua autonomia, ma in quanto si riferiva a chi la raccontava⁸.

Attraverso gli spettacoli musicali i membri del Teatro Arena intendevano portare avanti la sperimentazione di un nuovo sistema teatrale elaborato da Boal: il sistema *Joker*⁹, detto anche *Comodin*, che costituirà la base di partenza per l'elaborazione definitiva e diffusa in tutto il mondo del Teatro Forum (Sistema Giolli).

Attraverso questa scelta di metodo si voleva rispondere sia alle esigenze artistico - estetiche, sia a quelle strategico - politiche del gruppo.

Nelle messe in scena, venivano espressi, oltre alla storia, il dramma e la sua analisi: si volevano svelare l'ottica e i propositi dell'autore, uscendo dal mascheramento dei meccanismi tecnici e recitativi.

Questo scopo fu ottenuto con l'inserimento del *Joker* dentro la scena, come una figura extradiegetica (che si pone dall'esterno del racconto).

Il *Joker* può essere considerato una sorta di ponte tra la platea e il palcoscenico, per gli attori sulla scena rappresenta le istanze dello spettatore e del gruppo Arena: come loro e al posto loro si pone le domande, anche se le risposte che vengono date ad esse sono quelle dell'Arena.

Anche in questo caso la preparazione dei personaggi era compiuta attraverso le tecniche del Metodo di Stanislavskij, perché calarsi in un personaggio attraverso un meccanismo empatico permetteva all'attore di non uscire da esso anche durante le azioni del *Joker* che tendevano allo straniamento del dramma (Brecht). Riuscire a mantenere il proprio personaggio è fondamentale in particolar modo quando il *Joker* decide di intervistarlo, affinché questo avvenga ogni attore deve andare alla ricerca

⁸ *Ibidem* p. 5

⁹ Il sistema Joker o Comodin è un nuovo metodo di messa in scena che si propone, attraverso alcuni artifici tecnici, di rafforzare il significato politico dello spettacolo e di chiarire la posizione del (o dei) protagonista/i rispetto al tema in oggetto

nella sua memoria (corporea ed emotiva) di quelle caratteristiche di sé che riconosce nel personaggio, attraverso catarsi ed empatia¹⁰.

Utilizzando il metodo dell'intervista si vuole approfondire ed esplicitare meglio al pubblico gli stati d'animo e le motivazioni dei diversi personaggi: può essere rappresentata come il monologo del personaggio, ma non si limita solo a questo. Per Boal è importante far emergere una nuova e più cosciente interpretazione della realtà rendendo consapevole il pubblico di tutto ciò che sta accadendo in scena senza tralasciare alcun particolare.

L'obiettivo finale è l'azione liberatrice che il pubblico dovrebbe riuscire a raggiungere attraverso l'osservazione e l'analisi della rappresentazione, riconducendola poi in un secondo momento alla vita reale.

Le figure del *Joker* e quella del *Jolly* (che nascerà con il Teatro Forum) presentano non poche affinità, la principale delle quali è che entrambi assumono il ruolo di facilitatori dell'incontro tra spettatori ed attori.

Nel 1967 la repressione si fece sempre più forte e anche l'attività artistica dell'Arena incontrò forti difficoltà, questo spinse Boal e il Gruppo Arena verso un'intensa attività clandestina di propaganda anti governativa.

1.1.4. La Primeira Feira Paulista de Opinino

Nel 1968 si abbatté sul Brasile un nuovo colpo di stato e, di conseguenza, il nuovo dittatore represse in misura ancora maggiore tutti i tentativi di opposizione.

Fare teatro era diventato praticamente impossibile, ma Boal e il gruppo Arena riuscirono ad organizzare una rassegna, denominata *Primeira Feira Paulista de Opinino*, che raccoglieva sei brevi pezzi di autori brasiliani politicamente impegnati, tra i quali lo stesso Boal.

Un pezzo si fece notare più degli altri come fortemente anti – dittoriale: si trattava di *A lua pequena e a caminhada perigosa*, che narrava le vicende dell'eroe contemporaneo Ernesto Che Guevara attraverso un contenuto fortemente sovvertivo e politicamente sconveniente.

¹⁰ AUGUSTO BOAL, *Il poliziotto e la maschera*, Molfetta (BA), La Meridiana, 1996, p. 104

La rassegna, costituita in maniera molto originale ed accompagnata da musiche composte dagli artisti più famosi del Brasile, attirò l'attenzione della censura e fu bloccata già durante le prove; per tutta risposta ci fu una mobilitazione del popolo che voleva assistere alle prove del testo di Boal.

Nonostante i tentativi della polizia di chiudere la sala, il 5 giugno 1968, lo spettacolo fu messo in scena grazie alla presenza della folla, accorsa in massa.

La *Feira Paulista de Opiniao* può essere oggi considerato il primo gesto ufficiale contro la dittatura militare.

1.1.5. Il Teatro Arena e le sue ultime attività

Tra il 1969 e il 1970, il gruppo del Teatro Arena, partì per una tournée in Messico e negli Stati Uniti in modo da poter salvaguardare la sua libertà di rappresentazione.

A cavallo fra gli anni '60 e '70, Boal si trovò a dover affrontare una nuova sfida artistica e sociale attraverso la nascita del Teatro Giornale.

All'Arena prese vita un corso di formazione, al quale parteciparono diversi membri di gruppi teatrali amatoriali che producevano un teatro popolare con lo scopo della denuncia politica anti – dittoriale.

Questo corso fu denominato Nucleo 2 dell'Arena e fu corredata di un suo spazio: l'*Areninha*. Il suo scopo era di produrre i Teatro Giornale, spettacoli di informazione che venivano presentati ogni quindici giorni.

Nel 1970 le migliori scene del Teatro Giornale furono raccolte in un unico spettacolo: il *Teatro jornal, primera edição*.

Boal definisce così gli obiettivi del Teatro Giornale: << Restituire il teatro al popolo è il primo obiettivo del teatro giornale. Il secondo è quello di smitizzare la presunta obiettività del giornalismo, mostrando invece che ogni notizia pubblicata in un giornale è frutto delle finzioni asservite alla classe dominante>>¹¹

Questa tecnica si proponeva, inoltre, di dimostrare che il teatro può essere praticato da qualsiasi persona (anche se non è un artista) in qualsiasi luogo (anche se non è un teatro) così come ciascuno di noi può praticare il calcio, anche se non è un atleta, e può farlo in qualsiasi posto, anche se non è un campo regolamentare. E così <<come

¹¹ AUGUSTO BOAL, *Il Teatro degli Oppressi*, cit., p. 99 s

tutte le persone sono potenzialmente artisti di teatro, ugualmente anche tutti gli spazi sono potenzialmente spazi drammatici e tutti i temi sono potenzialmente temi teatrali. Tutto può venir teatralizzato>>¹².

Questa citazione segnò la strada alla definizione personale di teatro di Boal, che costituirà una delle basi per la formazione del metodo del Teatro dell'Oppresso.

Boal fu arrestato nel 1971, durante le repliche de *La resistibile ascesa di Arturo Ui*, per attività sovversiva; rimase in carcere per tre mesi, subendo forti violenze che lo segnarono e gli ispirarono, durante il suo esilio in Argentina, la drammaturgia di *Torquemada*.

Quando fu rilasciato gli fu intimato di non fare più teatro: il gruppo Arena si sciolse, alcuni esponenti emigrarono in Francia, Boal scelse l'esilio in Argentina.

Qui ebbe la possibilità di sviluppare *Torquemada*, attraverso il quale affronta, in modo molto chiaro, la tematica dell'opposizione fra oppressi ed oppressori.

In questa fase della sua vita, Boal concepiva la violenza come l'unico strumento risolutivo del conflitto tra oppresso ed oppressore; questa concezione di uno sviluppo conflittuale tra oppresso ed oppressore, gli deriva dall'incontro con l'esperienza del pedagogista ed educatore Paulo Freire.

1.1.6. Gli anni argentini e la tecnica del Teatro Invisibile

Anche in Argentina Boal fu costretto a svolgere l'attività teatrale in semiclandestinità, proprio per questo motivo egli rispolverò una vecchia tecnica di teatro popolare: il Teatro Invisibile.

Come asserisce Boal, il Teatro Invisibile:

consiste nel rappresentare una scena in un ambiente che non sia il teatro e di fronte a persone che non siano spettatori. Il luogo scelto potrà essere un ristorante, una fila di gente, una strada, un mercato, un treno, ecc. le persone che assistono alla scena sono persone che si trovano lì per caso. Per tutto il tempo dello spettacolo queste persone non devono avere il minimo sospetto che si tratti di uno spettacolo, perché questo li trasformerebbe in spettatori. Il Teatro Invisibile ha bisogno di una scrupolosa preparazione di ogni scena con un testo completo o semplice copione, è necessario comunque provare varie volte la scena affinché gli attori possano inserire nelle loro attuazioni e azioni le interferenze degli spettatori.¹³

¹² AUGUSTO BOAL, *Il Teatro degli Oppressi*, cit., p. 99 s

¹³ *Ibidem* p. 55

Il Teatro Invisibile, come si può dedurre dalle parole di Boal, aveva una forte valenza politica e popolare, le sue azioni riguardavano ingiustizie politiche, la mancata applicazione di qualche legge, la povertà e la dipendenza coloniale del Nord America.

Così come nel Sud America l'unico ambito di interesse per il Teatro Invisibile era la denuncia sociale, in Europa i temi trattati riguardavano soprattutto la violazione della libertà e dei diritti della persona.

Questa differenza culturale e sociale tra Sud America ed Europa, sarà un fattore determinante per gli sviluppi del T.d.O., rappresentando ancora oggi un tema di discussione sull'efficacia di questo metodo in relazione ai contesti d'azione.

Nel Teatro Invisibile è essenziale l'assenza di uno spettatore cosciente del suo ruolo: una delle indicazioni che Boal dà ai suoi attori è quella di non rivelare mai durante l'azione che si sta facendo del teatro. In principio questo era fondamentale dato che le autorità non avrebbero tollerato tali provocazioni, inoltre aveva lo scopo di coinvolgere maggiormente lo spettatore nell'azione.

Ci sono due fattori essenziali che rendono possibile per lo spettatore l'assunzione di un ruolo: la sua inconsapevolezza e la stretta vicinanza degli attori ai personaggi.

Lo spettatore, divenendo attore, si mette in gioco portando sulla scena le sue istanze ed i suoi valori, venendo in tal modo sensibilizzato rispetto al problema in discussione.

Il Teatro Invisibile è quindi la prima tecnica di Teatro dell'Oppresso che, non solo prelude le altre, ben più significative e rivoluzionarie in termini di poetica teatrale e di impatto sociale, ma rappresenta anche << un ponte tra le prime teorie del T.d.O., come il Joker, e le successive elaborazioni di Boal >>¹⁴

1.1.7. Il progetto Alfin e l'origine del Teatro Forum

Nel 1973 Boal fu invitato a partecipare ad un progetto di alfabetizzazione ispirato dalla pedagogia di Paulo Freire, per gli abitanti del Perù denominato Opera di Alfabetizzazione Integrale (ALFIN).

¹⁴ GUGLIELMO SCHININA', *Storia critica del Teatro dell'oppresso*, Molfetta, La meridiana, 1999, p. 47

Gli fu affidato un progetto nella città di Chaclayo, ai confini di Lima; questa esperienza gli diede la possibilità di avere un primo contatto con il teatro sociale, incontro che risulterà molto importante per lo sviluppo delle sue idee.

In Perù applicò per la prima volta un sistema di tecniche per interagire con la popolazione utilizzando il teatro non come fine ma come strumento, commentando questa esperienza Boal stesso afferma: << penso che tutti i gruppi teatrali veramente rivoluzionari dovrebbero trasmettere al popolo i mezzi di produzione teatrale, affinché sia il popolo stesso ad utilizzarli >>¹⁵.

Le persone con le quali si trovò a lavorare non avevano mai partecipato ad uno spettacolo ed avevano una concezione di teatro fortemente legata all'idea di spettacolo televisivo. Boal sviluppò quindi un modello di intervento che aveva come primo fine quello dell'alfabetizzazione teatrale e come obiettivo finale la conversione dello spettatore in attore.

Si possono riconoscere in questo metodo 4 fasi:

- Prima fase: conoscere il corpo. Serie di esercizi con i quali una persona inizia a conoscere il proprio corpo, i propri limiti e le proprie capacità, le proprie deformazioni a causa dell'ambiente sociale e le varie possibilità di recupero.
- Seconda fase: modellare il corpo in un modo espressivo. Serie di giochi grazie ai quali un individuo incomincia ad esprimersi utilizzando il proprio corpo, abbandonando altre forme di espressione più usate e quotidiane.
- Terza fase: il teatro come linguaggio. Si comincia a fare teatro come se fosse un linguaggio vivo e presente e non come un prodotto finito che mostra immagini del passato
- Quarta fase: il teatro come discorso. Forme semplici con le quali lo spettatore presenta spettacoli secondo le proprie necessità di discutere certi temi o mettere in scena determinate azioni e situazioni.¹⁶

E' da sottolineare quanto per Boal sia fondamentale partire dal lavoro sul corpo per scoprirne le caratteristiche e intraprendere successivamente un percorso di demeccanizzazione e liberazione rispetto le proprie maschere sociali.

¹⁵ AUGUSTO BOAL, *Il Teatro degli Oppressi*, cit., p. 27 ss

¹⁶ *Ibidem*, p. 99 ss

La tecnica del Teatro Immagine fu appositamente studiata da Boal per questo progetto di alfabetizzazione; così come quella della Drammaturgia Simultanea da cui nascerà, in seguito, il Teatro Forum che diventerà il nucleo fondamentale del T.d.O.

Quest'ultima tecnica comportava il preparare un'improvvisazione su un canovaccio tratto dal racconto di una persona del pubblico. Si dava inizio all'azione teatrale, facendole raggiungere il momento di tensione, per poi bloccarla e domandare al pubblico di continuare la scena, proponendo possibili soluzioni poi messe in scena dagli attori.

Fu proprio durante i lavori di un laboratorio teatrale a Chaclacayo che accadde un episodio che segnò la nascita del Teatro Forum.

Il gruppo teatrale stava mettendo in scena, con la tecnica della drammaturgia simultanea, l'episodio di tradimento da parte del marito raccontato da una signora.

Il pubblico stava partecipando in modo positivo e le proposte su come far proseguire l'azione si presentavano numerose.

D'un tratto Boal scorse una donna che sbuffava di rabbia scotendo la testa.

Ebbi paura perché sembrava che mi guardasse con occhi carichi di odio. Le chiesi, il più gentilmente possibile:

- Signora, sento che lei ha un'idea. La racconti e noi la improvviseremo.
- Ecco cosa deve fare: deve fare entrare il marito, avere con lui una discussione seria e solo dopo potrà perdonarlo.

Ero delusissimo. Con tutto il suo respiro ansimante, con i suoi "puff puff puff" e i suoi sguardi carichi d'odio, mi aspettavo che proponesse soluzioni più forti. Tuttavia non ho discusso e ho detto agli attori di improvvisare questa nuova soluzione. Hanno improvvisato, ma senza slancio. [...]

Guardavo la grossa signora: sbuffava più che mai, e gli sguardi fulminanti erano ancora più assassini e furiosi.

- Signora mi dispiace ma noi abbiamo fatto tutto ciò che lei ha suggerito [...] -Ma non è quello che ho detto. Lei doveva avere con lui una spiegazione chiara, e dopo, solo dopo, poteva perdonarlo.
- Credo sia quello che abbiamo improvvisato, ma se lei vuole, possiamo improvvisare di nuovo.
- Lo voglio.¹⁷

La signora non era per nulla soddisfatta, così Boal decise di chiedere a lei stessa di salire sulla scena e mostrare cosa si dovesse fare.

¹⁷ AUGUSTO BOAL, *Il Teatro degli Oppressi*, cit., pp. 20-22

"Illuminata, trasfigurata, la grossa signora ha riempito il petto d'aria, si è tutta gonfiata e con gli occhi sfavillanti ha chiesto.

-Posso?

-Può!

Salì in scena, prese il povero attore – marito indifeso, che era un vero attore ma non un vero marito, e per di più magro e debole, e con il manico di scopa cominciò a colpirlo con tutta la forza dicendogli tutto quello che pensava dei rapporti tra marito e moglie.

Cercammo di soccorrere il nostro compagno in pericolo, ma la grossa signora era molto più forte di noi. Finalmente si interruppe e, soddisfatta, mise la vittima seduta a tavola e disse:

- Ora che abbiamo avuto questa conversazione molto chiara e sincera puoi andare in cucina e portarmi la mia minestra.-

Per essere chiaro era chiaro, non poteva esserlo più di così.[...] Il Teatro Forum è nato così,¹⁸

È in questo modo che lo spettatore si trasforma in protagonista dell'azione e diviene spett-attore.

I primi episodi di sperimentazione di questa tecnica, avevano uno schema molto facile: uno spettatore presentava una situazione di oppressione, gli attori improvvisavano un'azione veloce e la scena, se era considerata reale dal narratore, veniva proposta al pubblico.

Successivamente la scena (modello), era recitata una seconda volta prevedendo le interruzioni e le sostituzioni del pubblico.

Alla fine di agosto del 1973, Boal tornò in Argentina, dove mise in atto un'elaborazione del lavoro svolto in quegli anni e lo formulò in tre testi che uscirono tra il 1974 e il 1975, tre libri che permettono di tracciare il percorso artistico di Boal: *Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular*, *200 Ejercicios para el actor y el no actor*, *Teatro del Oprimido*.

1.1.8. L'esperienza europea

Boal si trasferì in Europa nel 1976, preceduto dalla traduzione del suo "Teatro del Oprimido" e scelse come sua sede Lisbona.

Compì numerosi viaggi ed esperienze in tutta Europa: entrò in contatto con realtà differenti da quelle dell'America Latina, che lo spinsero a quella che verrà definita la << svolta terapeutica >> del T.d.O.

Abitando prima a Lisbona poi a Parigi, lavorò per una quindicina d'anni in molti paesi d'Europa con immigrati, insegnanti, donne, operai provenienti da paesi diversi

¹⁸ AUGUSTO BOAL, *Il Teatro degli Oppressi*, cit., pp. 58-59

che subivano oppressioni che aveva già incontrato in America Latina. Durante i laboratori di Teatro dell'Oppresso, emergevano però anche oppressioni a lui sconosciute: la solitudine, l'impossibilità di comunicare con gli altri, la paura del vuoto. <<Per chi come me fuggiva da dittature esplicite, crudeli e brutali, era naturale che questi temi sembrassero in un primo tempo superficiali e poco degni di attenzione. Era come se io chiedessi sempre, meccanicamente: "Ma dove sono i Flics?" perché io ero abituato a lavorare con depressioni concrete e visibili >>¹⁹

Dopo tre anni di permanenza a Lisbona, a causa di una svolta politica in senso reazionario conservatore che segnò il Portogallo, partì per la Francia.

I tre anni in Portogallo servirono a Boal per la definizione definitiva dei giochi-esercizi, del Teatro Immagine e del Teatro Forum. Quest'ultima tecnica, rivista e corretta sulla base delle prospettive europee diventò una forma teatrale vera e propria.

Ho fatto molto teatro Forum in parecchi Paesi dell'America Latina ma sempre come prova, mai come spettacolo [...] Laggiù il pubblico era in generale poco numeroso ed omogeneo.. Qui ho fatto anche spettacoli per centinaia di persone che non si conoscevano assolutamente. E' stato un nuovo tipo di teatro Forum che ho inaugurato qui, con risultati molto positivi.²⁰

Questa nuova fase può essere definita socio-politica e fu proprio in questo periodo che Boal cercò di sviluppare ed aggiornare maggiormente le sue intuizioni precedenti. Ci riuscì con la stesura di un testo, divenuto indispensabile per la conoscenza del metodo del T.d.O.: *Jeux pour Acteurs e Non Acteurs*.

Nel 1979 egli tenne a Parigi un corso di T.d.O. presso la Sorbona di Parigi. Proprio in questa città Boal riuscì a costituire un Centro di ricerca e sperimentazione sul T.d.O.: il CECITADE (*Centre d'Etude e Diffusione des Techniques Active d'Expression*)..

La presa di coscienza dell'inadeguatezza delle tecniche rispetto ad alcune problematiche che emergevano in Europa, spinse Boal ad occuparsi delle oppressioni interne alla persona.

¹⁹ AUGUSTO BOAL, *L'arcobaleno del desiderio*, Molfetta (BA), La Meridiana, 1994, p. 22

²⁰ AUGUSTO BOAL, *Il poliziotto e la maschera*, cit., p. 48

Tale spostamento di attenzione dalla realtà socio-politica a quella psicologica portò Boal alla ricerca dei cosiddetti <<poliziotti nella testa>> (utilizzando l'immagine del poliziotto come il simbolo dell'oppressione sociale).

Da questo momento iniziò la fase terapeutica, che ebbe origine con il Laboratorio Biennale denominato *Flic dans la Tête* (1979), che sarà poi riproposto per tutti gli anni '80. Tutte le esperienze che hanno riguardato questa fase, sono state in seguito raccolte nel testo *L'arc en ciel du désir*. (1990).

Sempre nel 1979, per la prima volta Boal fece ritorno in Brasile, dove fu accolto con molto calore e dove fu convinto a ritornare con la compagnia francese per una tournée.

Le attività del CECITADE, si susseguirono con successo, incrementando la fama di Boal nell'avanguardia teatrale europea, a conferma di questo al *Théâtre du Soleil*, considerato una ribalta importantissima nel panorama del teatro popolare vennero tenuti diversi spettacoli di Teatro Forum.

Questo evento consacrò definitivamente il T.d.O. come esponente del teatro popolare, inoltre, l'incontro delle istanze politico-sociali con la ricerca compiuta sulle oppressioni interne alla persona, contribuì a dare origine ad una nuova concezione di teatro. Il teatro di Boal sarà, da questo momento in poi, un teatro orientato verso il sociale, ma che opererà sulle oppressioni reali degli individui, Lo scopo principale diventerà la ricerca di quei meccanismi e quelle modalità di interazione sociale che favoriscono l'interiorizzazione delle oppressioni nell'individuo e nella società facendo <<entrare i poliziotti nella testa>> delle persone.

Questo metodo può diventare uno strumento per manifestare le oppressioni che, anche se individuali, partono e terminano in ogni caso nella sfera del sociale ed è per questo che secondo Boal, l'intervento di T.d.O. si può definire di tipo psico-sociale, in quanto ha una valenza psicologica anche quando si occupa del sociale ed è in grado di sottolineare le corrispondenze sociali ai problemi interiori²¹

²¹ GUGLIELMO SCHININA', *Storia critica del Teatro dell'oppresso*, cit.

In questa determinata fase, la ricerca del T.d.O. si focalizzò sul linguaggio e sull'espressività del corpo visto come canale principale per la vera scoperta dell'emotività dell'individuo.

In particolar modo, con il Teatro Immagine, ci si propone l'obiettivo di lavorare sulla memoria corporea e la maschera sociale che sono espresse attraverso la postura e i gesti.

1.1.9. Il rientro in Brasile

Nel 1979 ricominciò, quindi, a lavorare in Brasile con il T.d.O.: tenne due workshop – a Rio De Janeiro e a San Paulo – in cui ebbe la possibilità di sperimentare la buona riuscita delle sue nuove teorizzazioni nel paese che aveva dato i natali al suo innovativo metodo di fare teatro.

Nel 1980 tenne uno spettacolo di Teatro Forum a Rio De Janeiro in un teatro ufficiale. Fu una cosa molto insolita per il T.d.O., dato che in Europa questo genere di esperienze avvenivano solitamente in spazi non convenzionali per il teatro.

Uno spettacolo di Teatro Forum - date le sue caratteristiche estetiche e l'intenzionalità destabilizzante per il quale era stato pensato – mal si adattava ad ambienti borghesi verso i quali il teatro marxista muoveva le sue critiche.

Boal stesso però affermava che si poteva fare teatro ovunque, anche nei teatri:

E' un'esperienza che mi piacerebbe fare: del Teatro Forum nel teatro, nell'edificio del teatro...Non sarebbe bello vedere uno spettacolo di danza in cui i danzatori danzassero al primo atto e, al secondo, mostrassero agli spettatori come danzare? Non sarebbe bello vedere uno spettacolo musicale in cui il primo atto gli attori cantassero e, al secondo, cantassimo tutti assieme?

Bello sarebbe anche lo spettacolo teatrale in cui noi gli artisti, presentassimo la nostra visione del mondo al primo atto e, nel secondo, loro, gli spettatori, potessero creare un mondo nuovo. Che essi lo creino nel teatro, nella finzione, per essere meglio preparati a crearlo al di fuori, dopo, nella realtà.²²

Boal rimase a Parigi fino al 1986, proprio in quell'anno, in Brasile, da parte nel nuovo governo democratico fu avviata la campagna *Cruzado Plan*. Tale campagna aveva gli scopi di frenare l'inflazione dilagante e di portare avanti un processo di

²² *Ibidem*, p. 33 ss

alfabetizzazione dei bambini seguendo le idee di Paulo Freire riguardanti la pedagogia popolare.

A Boal fu assegnato il compito di formare, utilizzando le tecniche del T.d.O., gli educatori impegnati nel progetto, che purtroppo ebbe breve vita per mancanza di fondi. Tuttavia gli educatori che avevano cominciato la formazione decisero di portare avanti il loro lavoro con il T.d.O. con alcuni gruppi di bambini.

Visto il successo che il T.d.O. avrebbe potuto avere in una realtà così dura come quella delle *favelas*, Boal decise di trasferirsi in Brasile, fu così fondato il Centro T.d.O. (C.T.O.) a Rio de Janeiro nel 1987 che rimane ancora oggi la sede di lavoro di Boal e il punto di riferimento mondiale per chiunque sia interessato a conoscere ed approfondire il suo metodo.

L'opera di diffusione del T.d.O. continuò a livello internazionale. Grazie all'esperienza che stava prendendo corpo in Brasile e alle nuove possibilità di azione politica apertesi grazie al nuovo quadro democratico, Boal lasciò da parte la visione rivoluzionaria e violenta del cambiamento sociale e prese la decisione di mettere le sue capacità a disposizione del Partito dei Lavoratori brasiliano (P.T.).

Nel 1979, Boal fece uso del T.d.O. come strumento politico durante la campagna elettorale per le elezioni presidenziali: si tennero, in diversi luoghi, spettacoli di Teatro Forum che avevano come destinatari la popolazione e che erano basati sulle tematiche più importanti della competizione elettorale.

Il P.T. fu sconfitto, ma nonostante questo l'uso del T.d.O. come strumento politico venne ulteriormente sviluppato.

Nel 1992 Boal venne eletto *Vereador*²³ dello stato di Rio per il P.T. e grazie a questa nomina poté risolvere i problemi economici del C.T.O. dal momento che ogni *Vereador* aveva la possibilità di scegliere sette collaboratori stipendiati dallo Stato.

Inoltre la campagna elettorale gli diede modo di sviluppare una nuova forma teatrale: il Teatro Legislativo.

Grazie a Boal, fu creata in tutta la città una rete di nuclei di T.d.O. che facevano uso del Teatro Forum per discutere i problemi delle diverse comunità

²³ La carica di *Vereador* equivale a quella italiana di consigliere regionale

allo scopo di trovare insieme al pubblico le possibili soluzioni ai problemi rappresentati e formulare, in base ai suggerimenti emersi, progetti di legge da presentare alla camera dei Vereatores... riportando poi teatralmente nelle strade o nelle piazze le discussioni parlamentari.

Il Teatro dell'Oppresso, riportato alle sue radici politiche e culturali, si coniuga con la politica istituzionale.²⁴

Boal fu rieletto nel '94, mentre fallì invece la campagna elettorale del 1996, per motivi personali. Tuttavia, durante il suo mandato, il Teatro Legislativo sarà caratterizzato come una forma eminentemente democratica di partecipazione e darà la possibilità alla maggior parte della popolazione di contribuire in modo attivo alla vita politica del loro paese.

<<Non accettiamo che l'elettore sia un mero spettatore delle azioni del parlamentare, neanche quando sono corrette, vogliamo che intervenga, discuta, contrapponga argomenti e si senta responsabile di ciò che il "suo" parlamentare difende e realizza>>²⁵

Nel Teatro Legislativo, la componente rituale e quella politico – dialettica si uniscono: partendo da istanze di libertà e di democrazia, vengono forniti all'oppresso, attraverso la rappresentazione, una serie di consigli su come uscire dall'oppressione e uno strumento istituzionale di modifica della società. Questo strumento non dipende dalle sue possibilità economiche o dalle sue condizioni sociali e culturali, dal momento che il T.d.O. è agibile da chiunque, analfabeta o letterato, povero o ricco che esso sia. Quindi è teatro che, complementandosi con la politica istituzionale, riesce ad essere azione che trasforma la società senza sovvertire ma anzi rafforzando l'ordine costituito, in questo caso il Parlamento. Il T.d.O. si presenta come rito che rimette in discussione l'apparato morale di una comunità, modificandolo, e rafforzando però, al contempo, il <<processo democratico delle istituzioni>>. Boal porta avanti tutt'oggi il suo impegno politico e di sviluppo del Teatro Legislativo nel suo paese e, contemporaneamente, rimane il riferimento mondiale per il metodo del T.d.O.

²⁴ CLAUDIA MELLI, *Augusto Boal o L'arcobaleno del desiderio*, “Teatro e storia”, Annale 1917, p. 231
ss

²⁵ AUGUSTO BOAL, *Dal desiderio alla legge*, Molfetta (BA), La Meridiana, 2002, p. 24

1.2 Augusto Boal e Paulo Freire

1.2.1. Paulo Freire

Per poter capire e analizzare le origini del pensiero di Boal è indispensabile approfondire il suo rapporto con il famoso pedagogista Paulo Freire autore dei testi base *Educazione come pratica di libertà* e *La pedagogia degli oppressi*.

Paulo Freire nacque nel 1921 a Recife, in Brasile; dopo la crisi economica del '29, la sua famiglia fu costretta ad affrontare momenti difficili che la portarono a trasferirsi nella città di Jebotão dove Paulo si iscrisse alla facoltà di Giurisprudenza. Si sposò con l'educatrice Elza Maria Costa Oliveira, attraverso tale unione Freire prese l'importante decisione di impegnarsi in modo sistematico verso problemi relativi alla pedagogia: lasciò il diritto per dedicarsi alla professione di educatore.

Il suo obiettivo, spinto da una forte spiritualità cristiana e dall'ideologia marxista, era fare dell'educazione uno strumento di cambiamento rivoluzionario per la liberazione delle masse oppresse.,

Fondò il *Movimento di cultura popolare* di Recife (1961) e, dopo il colpo di stato nel '64, fu fatto prigioniero e fu espulso come oppositore politico del regime.

Tra il 1965 e il 1970, prese parte a campagne di alfabetizzazione in Cile, Guinea, Bissau, U.S.A. e Svizzera, qui fu assunto dal Consiglio Mondiale delle Chiese come esperto di problemi educativi riguardanti il Terzo Mondo.

Ritornò in Brasile nel 1980 dove ricevette da 28 università la laurea honoris causa e dove morì, in seguito ad un infarto, nel 1997, poco prima di ricevere la laurea *ad honorem* anche dall'università de L'Avana.

Il suo Metodo di alfabetizzazione, coscientizzazione e liberazione è stato un mezzo per poter dare inizio ad un processo di riscatto storico ed umano, per liberare l'oppresso dalla sua ingiustizia e l'oppressore dal mito del potere e del controllo.

La grandezza di Paulo Freire sta nell'aver spinto la sua passione per l'educazione nel dinamismo della storia di popoli succubi delle leggi e dei rapporti iniqui di dominio.

Egli ha trattato gli uomini non come oggetti di investigazione intellettuale, ma come soggetti del processo pedagogico, consapevole che la liberazione dalla sottomissione inizia quando il sottomesso prende coscienza del suo stato di oppressione e da lì parte per impostare un progetto di redenzione autonomo in cui si espunta dal mondo la dialettica oppressore/oppresso.²⁶

²⁶ FRANCESCO COMINA, in "Mosaico di pace", Bisceglie (BA), Pax Christi, dicembre 1997

Con il suo metodo, Freire ha trasmesso l'importanza di cogliere correttamente la realtà, per capire i meccanismi di mistificazione e di falsificazione che vi stanno sotto.

L'oppresso deve essere messo in grado di aprire la sua coscienza al mondo, con gli altri egli può dominare la realtà favorendo così la costituzione della coscienza di gruppo. Insieme, gli oppressi, formano una sorta di coscienza critica del mondo, questo è il passaggio della coscientizzazione che dà la possibilità all'uomo di impossessarsi politicamente delle strutture di potere che si riversano contro di lui. Da questo passaggio prende le mosse la rivoluzione degli oppressi contro il concetto stesso di oppressione che li limita e li costringe a sottostare ad un meccanismo che si autoalimenta e riproduce continuamente. In questo modo gli oppressi lentamente si liberano dalla sottomissione esistenziale dell'oppressore ed iniziano ad umanizzare la realtà. Tutto ciò, non li fa più sentire come una cosa posseduta, ma li rende i veri soggetti di una storia tesa a ricucire l'antica frattura oppresso-oppressore.

Freire parla della pedagogia dell'oppresso, in quanto pedagogia dell'uomo che ha come scopo la realizzazione di una realtà dove la libertà dell'individuo è assicurata dal riconoscimento della sua dignità di persona, dalla consapevolezza che la dialettica hegeliana padrone-schiavo deve essere superata dall'impostazione dialogica uomo-uomo (o educatore-educando) e dalla presa di coscienza che <<la formazione dell'individuo deve mirare alla crescita di una mentalità critica che liberi il campo all'etica della responsabilità dell'uomo verso l'altro uomo e dell'uomo verso l'ambiente vitale che lo circonda>>²⁷

Secondo il pensiero di Freire, il povero non è mai povero, ma è stato creato povero e chi è povero ha una sua cultura e dignità, può pertanto partecipare allo sviluppo della società conquistandosi un proprio ruolo centrale nella storia del mondo.

Coloro che sono emarginati possono favorire l'incontro con le altre culture presenti nella società. Freire sosteneva un grande progetto, quello della formazione di una società realmente democratica che permetesse ad ogni persona di utilizzare il dialogo costante e l'apertura verso gli altri come strumenti di crescita sociale.

²⁷ *Ibidem*

In generale, quanto più un gruppo umano è critico, tanto più è democratico e permeabile. Tanto più è permeabile quanto più è legato alle condizioni del suo ambiente. Quanto minori saranno le sue esperienze democratiche (che esigono conoscenza critica della realtà, partecipazione e inserimento), tanto più resterà estraneo alla realtà ed incline a forme semplicistiche di riflessione e di percezione, a forme ingenue e verbose di espressione. Quanto minore è la nostra criticità, tanto più trattiamo i problemi e discutiamo con superficialità gli argomenti.²⁸

Nel pensiero di Freire la politica e l'educazione non sono sullo stesso piano, ma rappresentano due dimensioni diverse che hanno però un punto di ricongiungimento nella coscientizzazione. Egli afferma che l'educazione ha le sue colpe per aver sostenuto regimi politici oppressivi e svolge un'azione di critica verso di essa, pur sottolineando che ci può essere anche una strada alternativa offerta dalla visione di un'educazione che non solo opprime, ma che attua un processo di liberazione.

<<L'educazione liberatrice è incompatibile con una pedagogia che, in forma cosciente o mistificata, è stata pratica di dominazione>>²⁹. Secondo Freire la pratica di libertà troverà espressione adeguata in una pedagogia in cui l'oppresso abbia modo di scoprire se stesso in un processo di riflessione e conquistarsi come soggetto nel suo destino storico, una nuova pedagogia che ha le sue radici in queste sottoculture, con esse e a partire da esse, sarà una permanente ripresa riflessiva dei suoi propri cammini di liberazione. <<La pedagogia dell'oppresso è quindi liberatrice di ambedue: dell'oppresso e dell'oppressore. Hegelianamente diremmo: la verità dell'oppressore risiede nella coscienza dell'oppresso>>³⁰

La visione dell'educazione come pratica della libertà è possibile grazie alla fiducia verso l'uomo che è il soggetto protagonista - dinamico e responsabile - del proprio processo di crescita. Quest'incremento dell'azione sociale dell'educazione, considerata in grado di creare società e politiche nuove e di liberarsi dalla funzionalità alla riproduzione sociale, può considerarsi la risoluzione della crisi dell'educazione, individuata nella connessione fra educazione ed oppressione.

Freire, alla luce della nuova visione dell'educazione, rielabora il rapporto tra quest'ultima e la politica, rapporto nel quale l'educazione aveva sempre ricoperto un

²⁸ PAULO FREIRE, *La pedagogia degli oppressi*, Milano, Mondadori, 1971

²⁹ *Ibidem*

³⁰ *Ibidem*

ruolo di subalternità. Concentra la sua attenzione sulla questione del potere: il processo di educazione-liberazione, che consiste sostanzialmente nella potenzialità personale e collettiva di esercitare potere su qualcosa o qualcuno, influisce sulle situazioni concrete di vita.

Superare la situazione oppressiva implica la liberazione attraverso il dialogo tra oppresso ed oppressore, il conflitto si esplica nel dialogo e l'oppresso, liberandosi, può educare gli altri.

Chi è preparato, più degli oppressi, a capire il significato terribile di una società che opprime? Chi può sentire, più di loro, gli effetti dell'oppressione? Chi più di loro, può capire la necessità della liberazione? Liberazione cui non arriveranno per caso ma attraverso la prassi della loro ricerca, conoscendo e riconoscendo la necessità di lottare per ottenerla.[...]

La nostra preoccupazione è solo di presentare alcuni aspetti di ciò che ci sembra costruire quella che da tempo veniamo chiamando pedagogia dell'oppresso: quella che deve essere forgiata con lui e non per lui, siano uomini che popoli, nella lotta incessante per recuperare la loro umanità. Pedagogia che faccia dell'oppressione e delle sue cause un argomento di riflessione per gli oppressi; ne risulterà l'impegno indispensabile alla lotta per la loro liberazione, in cui questa pedagogia si farà e rifarà costantemente³¹.

In molte occasioni, la visione educativa di Freire, su questo punto, è stata accusata da diversi studiosi di supposta ingenuità politica e per umanitarismo utopico non praticabile.

La sua proposta educativa, spinge però ogni individuo che ricopre una funzione educativa a porsi alcuni interrogativi: in che misura il mio educare accresce il potere degli altri o, al contrario, lo limita? Quando educo come gestisco il potere in mio possesso?

Apron la strada al disamore non i disamati, ma coloro che non amano, perché amano solo se stessi. Coloro che aprono la strada al terrore non sono i deboli che lo subiscono, ma i violenti che con il loro potere creano la situazione concreta in cui generano i "dimissionari della vita", gli stracconi del mondo.[...]

Solo gli oppressi, liberandosi, possono liberare gli oppressori. Questi, in quanto classe che opprime, non liberano gli altri e non liberano se stessi. L'importante è che la lotta degli oppressi si faccia, e così si superi la contraddizione in cui si trovano. E che questo superamento sia la nascita dell'uomo nuovo. Non più oppressore, non più oppresso , ma uomo che libera se stesso.[...]

Non credo che sia possibile per qualcuno essere educatore senza amare davvero.³²

³¹ *Ibidem*, p. 50

³² *Ibidem*

1.2.2. Implicazioni educative del T.d.O.

Il T.d.O. nella sua breve e recente storia, è stato utilizzato in diversi ambiti e con fini diversi: creato in principio per uno scopo politico, è diventato in seguito strumento educativo utile nella formazione degli adulti e nello sviluppo di comunità.

Dopo la svolta terapeutica è entrato in ambiti più formalizzati, con una forte vocazione psicoterapeutica, per tornare, ai giorni nostri, ad essere uno strumento di azione e pratica politica.

Va anche rilevato il rapporto costante che il T.d.O. mantiene con il teatro tradizionale – visto come forma di spettacolo – al quale Boal, per primo, non ha mai rinunciato.

Dopo l'arrivo di Boal in Europa, questo metodo innovativo si è diffuso velocemente in tutto il continente, assumendo in ogni paese una direzione di sviluppo differente secondo gli orientamenti e i contesti di intervento dei conduttori.

Oltre al Centro di T.d.O. di Parigi (C.T.O.), che possiamo considerare il riferimento europeo per tale metodo, si sono create diverse sedi di Centri di T.d.O. quasi in tutti i paesi europei, nel Nord America e in altre zone del pianeta.

In campo pedagogico, il T.d.O. è stato spesso escluso o relegato alla subalternità, alla quale sono da sempre destinate quelle discipline pratiche che non hanno legittimazione teorica. Oltre tutto la vocazione educativa del T.d.O. non è mai stata presa particolarmente in considerazione, forse perché si è ritenuto che tale metodo trovasse la sua naturale collocazione esclusivamente nella pratica psico-sociale.

Nella realtà, però, esiste un riferimento pedagogico al quale il metodo di Boal si riferisce direttamente: si tratta appunto di Paulo Freire e della sua Pedagogia degli Oppressi.

Boal e Freire si incontrarono per la prima volta in Brasile, nel 1973, durante la campagna di Alfabetizzazione Alfin. In quell'occasione, Boal, che sino a quel momento si era impegnato per un teatro politico e sociale, iniziò a concepire la possibilità di creare uno strumento di educazione popolare.

Boal condivide con Freire la visione e la passione politica: Freire abbracciò il marxismo da una posizione cattolico-spiritualista di origine e Boal, nonostante provenisse da una posizione più pragmatica, condivise il bisogno di liberazione ed

emancipazione culturale delle masse oppresse, in particolar modo in un continente da sempre deprivato come l’America Latina.

1.2.3. Il dialogo e la coscientizzazione.

L’esperienza di pedagogista di Freire va vista anche come impegno politico sociale verso la costruzione di una democrazia autentica, basata sulla condivisione e sulla reale applicazione dei principi fondamentali di giustizia e libertà.

Secondo il suo pensiero, il cammino che porta verso l’emancipazione parte dalla presa di coscienza della propria condizione di oppresso e si sviluppa attraverso l’individuazione di possibili strade per il cambiamento, scoprendo prospettive che si possono raggiungere attraverso la comunicazione e il dialogo con i propri simili.

<<Non è nel silenzio che gli uomini si fanno, ma nella parola, nel lavoro, nell’azione-riflessione. Se il parlare autenticamente, che è lavoro, che è prassi, significa trasformare il mondo, parlare non è privilegio di alcuni uomini, ma diritto di tutti gli uomini>>³³

Il dialogo è questo incontro di uomini, che avviene attraverso la mediazione del mondo, per dare un nome alla realtà che ci circonda e quindi non si può esaurire nel rapporto io/tu.

La capacità e la libertà di comunicare autonomamente dovrebbero essere conquistate con l’aiuto e attraverso l’educazione, che ha la possibilità di attivare un percorso di riappropriazione della <<parola Creatrice>> (considerata lo strumento principale di democrazia in quanto mezzo di scambio, confronto e costruzione di senso comune) e di coscientizzazione. Coscientizzazione significa attuare una ricerca sulla propria reale condizione di uomo e di cittadino, attraverso, appunto, lo strumento privilegiato del dialogo.

Secondo il pensiero di Freire, gli uomini si pongono di fronte a se stessi come problema; scoprono di sapere poco di se stessi, del proprio posto nell’universo e sono inquieti perché vogliono saperne di più, una delle ragioni di questa ricerca è esattamente la coscienza di sapere poco di sé³⁴.

³³ *Ibidem*, p. 106 s

³⁴ PAULO FREIRE, *La pedagogia degli oppressi*, Torino, EGA, 2002, p. 15 ss

Questa ricerca deve prendere origine dall'esperienza pratica degli individui, dai loro bisogni e dalle loro aspirazioni, è fondamentale che agendo insieme, dialogando appunto, le persone acquisiscano la capacità di <<nominare il mondo>> e di conquistare la <<pratica della parola>> a loro mai concessa a causa di un'educazione elitaria che li ha esclusi a lungo. E' necessario quindi acquisire un atteggiamento critico, ossia un approccio di sfida verso i contenuti culturali, sociali e politici, che vanno conquistati e compresi nella loro profondità, cercando di reagire ad una <<educazione bancaria>>³⁵ e sottolineando l'importanza di un'educazione coscientizzante.

Questo processo irreversibile non è generato da una pedagogia qualsiasi, ma precisamente dall'educazione di base, che pone in discussione la vita della comunità in tutti i suoi aspetti, il suo stile, i suoi atteggiamenti di risposta alle sfide della realtà e la sua coscienza.

L'originalità del metodo consiste soprattutto nella novità dei suoi contenuti per coscientizzare: non si tratta solo di fornire all'adulto emarginato una tecnica nuova e superiore di comunicazione, ma di stimolarlo ad arrivare ad una nuova coscienza della sua situazione e della sua possibilità di liberarsene o modificarla. Con le nuove tecniche si apprende una nuova visione del mondo che comporta una critica della situazione presente e la relativa ricerca di superamento, i cui cammini non sono imposti ma lasciati alla capacità creatrice della coscienza liberata.

Non si coscientizza un individuo isolato, bensì una comunità, quando è tutta solidale rispetto ad una realtà limite. <<Se la presa di coscienza apre la strada all'espressione degli scontenti sociali, ciò accade perché questi costituiscono delle componenti reali di una situazione di oppression>>.³⁶

Boal, attraverso il metodo del T.d.O., fa propri questi concetti e li trasforma in strumenti capaci di ridurre le oppressioni attraverso un percorso maieutico non direttivo, l'interesse primario di partenza sono le oppressioni fisiche, delle quali ciascuno di noi è vittima nella vita quotidiana.

³⁵ L'educazione bancaria o depositaria, considera gli studenti come recipienti vuoti, che devono essere riempiti dal sapere dell'insegnante, rimanendo in una posizione di passività. Freire utilizza tale espressione riprendendola da quella di P. Fuster

³⁶ *Ibidem*, p 14 ss

Il primo passo verso la liberalizzazione vista come possibilità di effettuare con consapevolezza le proprie scelte è la consapevolezza delle proprie meccanizzazioni, rendersi conto che ci muoviamo, parliamo e ci rappresentiamo in un determinato modo anche per colpa di condizionamenti sociali, è.

Tale liberazione è strettamente collegata alla pratica del dialogo, visto non come atto formale e semplice schermaglia di parole, ma come confronto di opinioni che possano condurre a scelte sociali alternative. Il dialogo, quindi, è concepito come un momento di incontro autentico tra due soggetti che si scambiano idee e impressioni. Secondo Boal, tale incontro ha luogo solamente se si riesce ad andare oltre l'ostacolo costituito dalla parola e si inizia ad utilizzare anche il corpo ed il linguaggio delle immagini come mezzi di comunicazione autentica.

Il dialogo si sviluppa su presupposti che non sono più quelli imposti dall'uso e dall'abuso della parola nella vita quotidiana, ma su supposizioni della polisemia e della possibilità che gli interlocutori si danno per trovare insieme una direzione di cambiamento.

La proposta pedagogica di Freire tenta di andare oltre l'<<educazione depositaria>>, che è atta a preparare l'adattamento alla realtà e frena la creatività, per arrivare ad un modello problematizzante che permette all'individuo di prendere coscienza del proprio destino, delle proprie aspirazioni autentiche, per farne progetto esistenziale.

L'educazione problematizzante si fonda sulla pratica maieutica e diventa <<intenzionalità, perché risposta a ciò che la coscienza profondamente è, e quindi rifiuta i comunicati e rende esistenzialmente vera la comunicazione>>³⁷.

Dall'influenza del pensiero di Freire il Teatro dell'Oppresso prende questo atteggiamento non indottrinante ma maieutico: non dà risposte ma pone domande e crea situazioni utili per la ricerca collettiva di soluzioni.

In particolare con il Teatro Forum, che ha il fine principale di annullare la distanza esistente fra attore e spettatore, si vuole favorire lo scambio, aprendo la strada a contributi attivi da parte di coloro che, per tradizione, erano relegati ad un ruolo di sola osservazione.

³⁷ *Ibidem*, p. 92

Il *Jolly* ha il compito di facilitare la comunicazione fra questi due spazi, può essere considerata una figura che si avvicina molto all'educatore come viene inteso da Freire, in quanto è agevolatore della messa in discussione delle singole opinioni e senza mai imporre le proprie.

I partecipanti ad una classe di un <<circolo di Cultura>>³⁸, così come il pubblico di uno spettacolo di teatro Forum, sono, utilizzando una metafora, sopra una scialuppa ed hanno ciascuno un remo, inteso come strumento per realizzare la propria azione: il proprio contributo al gruppo. L'educatore, così come il *Jolly*, ha la possibilità di guidare il gruppo a cercare la rotta, ma anche lui ne scopre insieme agli altri la direzione. Lo strumento per ricercare la giusta rotta è rappresentato dal dialogo, per mezzo del quale l'educatore e l'educando crescono insieme.

Freire parte dal fatto che l'uomo è orientato a realizzare la propria libertà e cioè a superare il dualismo oppresso-oppressore, Boal, in modo più pragmatico, è spinto dall'esigenza di giustizia sociale, che si può realizzare attraverso la mobilitazione politica delle classi oppresse.

Freire riconosce nella parola, e nella padronanza di essa da parte degli uomini, il mezzo fondamentale ed esclusivo per la liberazione. La pratica della parola possiede un senso, sia per chi parla, sia per chi ascolta; per questo motivo rappresenta il mediatore tra i soggetti e li rende in grado di attuare scelte esistenziali.

Boal, esalta questo concetto di Freire trasformando la possibilità di espressione e comunicazione tra pubblico e scena rendendo il teatro il campo ideale per sperimentare il cambiamento da attuare nella realtà.

Il T.d.O. si propone di far estrapolare, dall'esperienza teatrale, gli stimoli e gli strumenti per un cambiamento nella vita reale, si va a costituire così un dialogo tra evento teatrale e vita quotidiana. In questo modo la realtà viene problematizzata attraverso l'uso del teatro, poiché viene messa in discussione ed analizzata per tirarne fuori delle potenzialità non espresse.

Freire asserisce che i saperi vanno cercati nella realtà in cui gli interlocutori vivono, abbandonando la tentazione di accettarla così com'è e cercando, invece, un'azione trasformatrice comune ed efficace.

³⁸ I circoli di cultura erano centri attivati durante le campagne di alfabetizzazione ideate e condotte da Freire

I soggetti vengono esortati da Freire a non fermarsi davanti a temi che possono apparire già determinati e invariabili, ma di andare al di là di queste <<frontiere tra l'essere e l'essere di più>>. L'uomo deve indagare <<le possibilità ancora inedite di azione>>, scoprendole per poi crearsi un impegno che <<è inserimento critico nella storia>> ed è assunzione del <<ruolo di soggetti che fanno e rifanno il mondo>>.³⁹

In questo modo gli individui possono creare la storia e ne diventare i protagonisti: partendo dal particolare, dalle piccole oppressioni, si allarga la prospettiva fino a raggiungere i grandi temi collettivi.

Attraverso il metodo del T.d.O. è favorita la liberazione dei singoli e del gruppo tramite la messa in attuazione del binomio dialogo-coscientizzazione applicato alla realtà. Si presenta come uno strumento ermeneutico capace di produrre spostamenti di prospettiva.

Inoltre, nell'attività del T.d.O., è di estrema importanza la dialettica individuo-gruppo in un'ottica di liberazione collettiva dall'oppressione. Il gruppo quindi diviene il luogo privilegiato nel quale diventa possibile la ricerca concreta delle soluzioni ai conflitti, sia individuali che sociali.

I punti di vista dei singoli sono posti in gioco per divenire patrimonio del gruppo. Attraverso questa messa in discussione delle proprie prospettive, gli individui entrano in contatto ed insieme modificano il loro modo di percepire la realtà che li circonda e così facendo interpretano il mondo in modo sempre più vario.

Sia per Freire che per Boal, il dialogo non è una semplice tecnica con lo scopo di raggiungere qualcosa di determinato, ma è parte fondamentale della stessa natura umana.

Ciascuno ha bisogno dell'altro per conoscere e conoscersi, la nostra identità è tale solo se viene confermata dagli altri:

<<Gli esseri umani si costituiscono attraverso il dialogo poiché sono fondamentalmente comunicativi>>⁴⁰

³⁹ PAULO FREIRE, *L'educazione come pratica della libertà*, Milano, Mondadori, 1975 p. 39

⁴⁰ MOACIR GADOTTI, *Invito alla lettura di Paulo Freire*, Torino, Sei, 1995, p. 2

1.2.4. Le affinità metodologiche.

In *L'educazione come pratica della libertà*, Freire descrive la sua esperienza concreta di educatore, che aveva lo scopo di attivare un processo di alfabetizzazione della popolazione del Cile e del Brasile, luoghi dove si era trovato ad operare.

In quell'occasione la coscientizzazione doveva partire dalla diminuzione del deficit culturale delle classi popolari, senza fare <<dell'uomo un paziente a cui si applica un processo la cui unica virtù deve essere quella della pazienza per sopportare l'abisso che separa la sua esperienza vitale dal contenuto dell'insegnamento, ma che facesse dell'uomo il soggetto dell'educazione.>>⁴¹

Si trattava di coordinare e di favorire, attraverso la pratica maieutica, la crescita e lo sviluppo del bisogno di acculturazione da parte dei soggetti stessi, avendo riconosciuto che l'analfabetismo era il fattore più importante di esclusione sociale delle classi popolari. Ci fu un primo passo di tipo istituzionale: furono attivati sul territorio i <<circoli di Cultura>>, con lo scopo di diffondere il processo di alfabetizzazione e di porre rimedio all'incapacità della scuola, che escludeva dalla formazione larghe fasce di popolazione. Il lavoro si attuava con l'individuazione dell'universo lessicale proprio di un determinato ambiente nel quale ci si trovava ad operare. Si sceglievano in seguito le <<parole generatrici>> di tale vocabolario e da loro prendeva origine il lavoro prettamente didattico. Contemporaneamente, erano costruiti diversi quadri che raffiguravano situazioni tipiche del gruppo in formazione, per poi decodificarli, ricostruendo il significato e le parole che lo esplicitavano.

L'équipe di Freire diffida dai sillabari e poggia la propria opera sull'apprendimento critico del meccanismo di formazione delle parole, sul gioco delle combinazioni e scomposizioni dei vocaboli, sulla elaborazione dei dati grafici, sull'acquisizione riflessiva di "parole" e "temi generatori".⁴²

Imparare a leggere e scrivere, non è solamente la finalità di un percorso formativo, ma è anche un valore emancipatorio che si realizza nel percorso: è importante che le persone si appropriino di un atteggiamento critico, in grado di essere riapplicato in

⁴¹ PAULO FREIRE, *L'educazione come pratica della libertà*, cit., p. 128

⁴² BARTOLOMEO BELLANOVA, *Paulo Freire: educazione problematizzante e prassi sociale per la liberazione*, Bologna, Grafiche Devoniane, Bologna, 1978

contesti differenti. Alfabetizzarsi significa entrare in contatto autenticamente con il mondo: la parola rappresenta lo strumento di analisi e cambiamento della realtà.

Per quanto riguarda la metodologia, il T.d.O. procede in modo simile: i temi sui quali si opera sono quelli che riguardano direttamente la comunità alla quale ci si rivolge, anche in questo caso si tenta di mobilitare l'individuo per l'appropriazione di un linguaggio proprio, ma che ancora non conosce.

La traduzione dell'esperienza di vita in immagini reali è parte specifica del T.d.O., che si propone di analizzare la realtà per mezzo di uno strumento alternativo alla parola, ossia il linguaggio analogico delle immagini corporee che non sono decodificate, ma elaborate con l'azione diretta dell'individuo.

L'individuo, nel gruppo, è tenuto ad assumere il ruolo di protagonista del suo processo di emancipazione, cercando nel gesto corporeo, reso libero dalle meccanizzazioni, la dimensione ideale per ricercare la propria umanità.

Per quanto riguarda l'atteggiamento che devono assumere i conduttori delle officine di T.d.O. e gli Educatori popolari, si può rilevare un'ampia affinità per quanto riguarda la volontà di sfuggire al rischio della manipolazione del discente.

L'atteggiamento maieutico prevede infatti un processo di co-costruzione e scoperta dei contenuti che non sono calati dall'alto o derivati per emanazione da chi possiede già tali concetti. E' fondamentale che i passaggi e le dinamiche che vengono affrontate, siano analizzate e discusse insieme al gruppo e che il conduttore sia motivato e disposto al rischio del confronto con l'altro da sè; che sia cioè disposto a mettersi in discussione e non si celi dietro la sua pretesa maturità.

1.2.5. Le affinità degli obiettivi.

Il T.d.O. si avvicina alla Pedagogia degli Oppressi proprio per la carica ideologica e la tensione verso l'emancipazione politica e culturale di tutti gli uomini. Certamente, tale prospettiva corre il rischio di apparire utopica, secondo l'accezione negativa con cui la parola utopia è usata in questi ultimi anni.

Secondo Freire, l'utopia è << l'atto di denunciare la struttura disumanizzante e di annunciare quella umanizzante. Per questo l'utopia è anche impegno storico>>⁴³.

⁴³ PAULO FREIRE, *L'educazione come pratica della libertà*, cit., p. 21

La realtà appare all'uomo attraverso una serie di dati storici che vanno visti come stimolo e sfida, l'utopia rappresenta la possibilità del cambiamento, che l'uomo può portare insieme agli altri uomini, costruendo una nuova realtà alternativa alla struttura oppressiva. Secondo l'opinione di Freire, per modificare la società è necessario attuare la denuncia della struttura disumanizzante, che si è consolidata storicamente, e successivamente l'annuncio della struttura umanizzante, intesa come orizzonte a cui tendere nel processo di trasformazione.

L'utopia rappresenta il processo per mezzo del quale queste due istanze vengono messe in relazione in modo dialogico; ne nasce così una sorta di compromesso storico tra gli atti di denuncia e annuncio che si concretizza nell'impegno dell'uomo nella lotta per un futuro di libertà. Alla luce di questo orientamento, il fattore utopico è basilare ad ogni processo di cambiamento.

La teoria e l'azione di Freire, come quelle di Boal, prendono origine e si sviluppano in quel *Continente desaparesidos* che è l'America Latina, per alcuni suoi critici il suo limite è stato quello di esprimere un'analisi ed una proposta pedagogica troppo limitata a quel contesto, a differenza di quanto fatto dalle teorie del T.d.O. che con il passare del tempo si sono modificate e allargate al resto del mondo.

Tuttavia va ricordato che l'impegno di Freire si è andato sviluppando attraverso peregrinazioni in tutto il mondo e occorre leggere il suo percorso cercando di superare le barriere di carattere ideologico. La Pedagogia dell'Oppresso, può essere quindi pensata sia come lotta all'analfabetismo e per la democrazia in realtà svantaggiate, sia come proposta per un'educazione più attenta alle esigenze reali degli individui e rivolta alla ricerca di prospettive esistenziali più ampie.

Anche Boal, ha infatti portato la sua esperienza in realtà diverse del mondo e, dal confronto che ha potuto attuare con il contesto brasiliano, sono derivati stimoli e spunti per il processo dialettico del T.d.O. Quando arrivò in Europa, il suo metodo doveva subire una modifica alla luce della nuova realtà in cui doveva operare, una realtà che non era più caratterizzata da palesi oppressioni sociali, ma da oppressioni di tipo psicologico <<nella testa>>⁴⁴.

⁴⁴ CLAUDIA MELLI, presentazione *L'arcobaleno del desiderio*, cit., p. 16

La ricerca e l'analisi successiva hanno dimostrato che, nonostante l'origine differente delle due oppressioni, la nascita della dinamica atta a limitare la libertà dell'individuo è la stessa, ossia la mancanza di potere decisionale ed attuativo dell'individuo rispetto la propria esistenza.

In ambedue i casi, il lavoro consiste nel rendere esplicativi i meccanismi oppressivi e le logiche che vi stanno sotto, attraverso una pratica non impositiva ed orientata all'emancipazione.

Boal elabora strategie di azione per fare fronte anche ad oppressioni di tipo psicologico. Secondo le sue teorizzazioni la liberazione degli individui si sviluppa attraverso tre livelli, interconnessi fra loro di de-meccanizzazione e coscientizzazione: corporea, psicologica e psico-sociale.

Si può affermare che sia per Freire che per Boal, l'uomo non si libera da solo e nessun uomo libera nessun altro, ma gli uomini si liberano insieme, conquistando insieme la propria emancipazione.

1.3. Il Teatro dell'Oppresso

1.3.1. Il metodo

Ai giorni nostri Augusto Boal è inserito tra i maestri di un sapere critico necessario che <<a partire da presupposti teorico-pratici, come l'analisi dei microsistemi di potere ed il reperimento di obiettivi politici per il tramite di libertarie “disobbedienze civili”, indaga le modalità di costruzione di una cultura globale democratica e partecipativa>>⁴⁵

Il metodo di Boal, utilizzando il teatro come linguaggio, come mezzo di conoscenza e trasformazione della realtà interiore, relazionale e sociale, si propone di restituire al popolo i mezzi di produzione teatrale facendo sì che il teatro e l'arte in genere non siano patrimonio di cerchie ristrette. Non è una vera e propria tecnica ma un metodo aperto che evolve nelle sue diverse tecniche per rispondere meglio alle varie forme di oppressione che la gente vive.

Come già illustrato precedentemente, si basa su una precisa presa di posizione, a favore degli <<oppressi>> e, parallelamente alle teorie di Paulo Freire, su un lavoro di

⁴⁵ NAOMI KLEIN, *No logo, Economia globale e nuova contestazione*, Milano, Baldini e Castoldi, 2000

coscientizzazione collettiva; fulcro del lavoro è l'analisi unita alla trasformazione delle situazioni oppressive, di disagio e conflittuali, della vita quotidiana, attraverso la simulazione della liberazione, fatta in scena, che chiarifica (a livello razionale ed emotivo) i problemi e stimola ad agire di conseguenza nella vita quotidiana. <<È importante che i temi scelti siano dei temi reali, veri, urgenti perché il Teatro dell'Oppresso deve sempre portare ad un modello di azione futura. Temi generici e astratti sono inutili, è l'urgenza del tema che porta gli attori ad essere creatori>>⁴⁶.

La proposta di Boal è quella di utilizzare gli strumenti del <<fare teatro>> per analizzare e trasformare le situazioni di vita reale che gli individui giudicano oppressive, sia in senso personale sia sociale.

Durante un intervento di T.d.O. si può agire con più libertà e fare uso dell'aiuto del gruppo per esplorare le possibilità di soluzione in modo da poterle estrapolare dalla scena e metterle in pratica nella realtà, l'azione teatrale, quindi, altro non è che una prova dell'azione reale. Boal afferma che la teatralità è dentro l'uomo e che ognuno di noi ha in sé le potenzialità per fare teatro, tante volte, però, queste capacità rimangono immobilizzate sotto le meccanizzazioni fisiche e mentali dovute alla quotidianità.

L'obiettivo che si pone il T.d.O. è quindi quello di portare un aiuto allo sviluppo della teatralità umana ed attivare lo spettatore spingendolo a diventare protagonista sia dell'azione drammatica sia dell'azione liberatrice.

Affinché avvenga ciò, sono state apportate delle modifiche al teatro tradizionale, in modo che al posto di una divisione fisica ed emotiva fra lo spazio scenico e la platea, sia favorito l'intervento del pubblico alla scena affinché gli spettatori divengano spett-attori. <<Lo spett-attore entrando in scena e reagendo all'oppressione nella finzione teatrale, si arricchisce di idee ed energie, analizza e trasforma, per poi poter affrontare meglio l'oppressione reale>>⁴⁷

Il suo teatro rende attivo il pubblico e serve al gruppo di spett-attori per esplorare, mettere in scena, analizzare e modificare la realtà che essi stessi vivono <<questo spettatore non è soltanto oggetto: è soggetto perché agisce anche sull'attore, è l'attore, può guidarlo e modificarlo: spett-attore che agisce sull'attore che agisce>>

⁴⁶ AUGUSTO BOAL, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, Parigi, La Découverte, 1983, prefazione

⁴⁷ AUGUSTO BOAL, *Il poliziotto e la maschera*, cit., p. 23

Fin dalle prime tappe del suo cammino, l'intendere il teatro come strumento di conoscenza dialettica, e non prescrittiva, suggerisce a Boal un uso spregiudicato della finzione autoriflettente, ovvero di quella capacità di vedersi da fuori ed immaginarsi in situazione, tratto peculiare della natura umana ed artificio specifico dell'arte dell'attore. Quest'ultima, infatti, diversamente da altre, ha per soggetto e oggetto l'uomo stesso: autore e materia prima dell'opera quando sale sul palcoscenico ad incarnare con il suo vero corpo un personaggio mitico o fantastico. Nella misura in cui conoscere è riconoscere, lo <<specchio teatrale>> funziona, dunque, allo stesso modo del dialogo platonico, come una strategia d'autoinganno atta a spiazzare il consenso della coscienza collettiva, demistificandone le forme e smascherandone i comportamenti.

La svolta di Boal è radicale rispetto a quel teatro politico che muta i contenuti dello spettacolo, ma mantiene la struttura comunicativa classica, dove palco e platea rimangono luoghi incomunicanti e intransitivi. Per perseguire questi scopi attacca i fondamenti del teatro classico: il rapporto unidirezionale attore-spettatore e il fenomeno della catarsi aristotelica (ritenuta insufficiente in quanto limitata alla sfera intellettuale senza coinvolgimento diretto).

In uno sforzo di trasformare il teatro dal “monologo” delle prestazioni tradizionali in un dialogo fra il pubblico e la scena, Boal ha sperimentato diversi generi di teatro interattivo. Le sue esplorazioni si sono basate sul presupposto che il dialogo è l'elemento dinamico comune fra tutti gli esseri umani, che tutti gli esseri umani vogliono e sono capaci del dialogo e che quando un dialogo si trasforma in un monologo genera sempre l'oppressione. Il teatro allora diviene uno strumento straordinario per la trasformazione del monologo nel dialogo.

Già nel Teatro Arena di Sao Paulo, Boal era arrivato all'abolizione del sipario, all'adozione del palco circolare, del sistema *Curiga* (ove gli attori si avvicendano nei personaggi impedendo l'identificazione ed un narratore interferisce nella ricezione della vicenda narrata, stimolando il pubblico al dibattito), e poi, nel Teatro dell'Opppresso, allo scavalcamiento concreto della dicotomia tra attori e spettatori; <<la divisione scena-pubblico, essendo non soltanto spaziale, ma anche intensamente soggettiva, raffredda, scoraggia, disattiva la parte “pubblico”>>⁴⁸.

⁴⁸ AUGUSTO BOAL, *L'arcobaleno del desiderio*, cit., p. 31

L'antitradizionalismo di Boal non lo porta al gusto avanguardista della profanazione, ma lo conduce ad un generoso rovesciamento dialettico ed assimilativo <<Tutti possono fare teatro, persino gli attori; si può fare teatro dappertutto, anche nei teatri>>.

L'azione teatrale non rimane un momento puramente estetico, dove attore e spettatore rimangono divisi, ma un'esperienza in cui le parti, scambiandosi il ruolo, creano un percorso di esplorazione dei conflitti e delle eventuali oppressioni consequenti, individuali e/o collettive, e delle strategie per affrontarle. Le tecniche di lavoro permettono di esplorare il quotidiano, il lavoro, i rapporti familiari e quelli amicali.

L'approccio non direttivo tende a far emergere risposte piuttosto che fornirle, il tutto in un clima di sentita e spontanea partecipazione. La trasgressione del tradizionale patto di passività, che salvaguardava l'esclusiva attività degli artisti separandoli dal pubblico seduto, implica, per Boal, non l'esclusione ma la reintegrazione organica della funzione-spettatore in un ruolo assunto in modo alterno dai partecipanti: l'artificio mimetico del <<mettersi in situazione>> è attivato dialogicamente come stimolo maieutico alla conoscenza attraverso la reminescenza.

In uno spettacolo di teatro tradizionale la relazione spettatore/personaggio si produce attraverso quello che si chiama empatia: *en*, dentro, *pathos*, emozione. In un incontro di Teatro dell'Oppresso la relazione cambia sostanzialmente e diventa simpatia: *sim*, con, non si è più penetrati dall'emozione degli altri, ma ciascuno proietta e conduce la propria emozione. Non è più la scena che trascina con sé, ma ogni individuo la fa muovere. <<Non basta avere coscienza che il mondo dev'essere trasformato: bisogna trasformarlo!>>⁴⁹

Il T.d.O. non va visto come un corpo unico e con una struttura definitiva, anzi una delle sue caratteristiche principali è la sua estrema apertura ai contributi pratici. Tale metodo si differenzia anche in base al contesto di applicazione ed all'orientamento teorico del conduttore.

Le tecniche in cui si articola sono sei, frequentemente utilizzate singolarmente:

- 1) il nuovo sistema di giochi esercizi;
- 2) il Teatro Forum;
- 3) il Teatro Immagine;

⁴⁹ AUGUSTO BOAL, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, cit.

- 4) il Teatro Invisibile;
- 5) le tecniche del Flic dans la tête ;
- 6) le tecniche del Teatro Legislativo.

Tra tutte queste solo il Teatro Forum, il Teatro Invisibile e il Teatro Immagine hanno una struttura propria ben delineata. Va sottolineato poi che, per Boal, gli esercizi di preparazione all'azione teatrale – atti a favorire la giusta atmosfera di lavoro – sono già di per sé momento di teatro.

Il *Flic dans la tête* ed il Teatro Legislativo, riuniscono strumenti derivanti dalle altre tecniche, ma che si possono contestualizzare e rielaborare secondo uno schema teorico e pratico ben preciso.

Oltre alle sei tecniche, ciò che rende il T.d.O. un metodo, è tutta la filosofia che sta alle spalle del lavoro pratico, è la spinta verso un fine comune a tutti gli <<attrezzi>>⁵⁰: la ricerca della liberazione dalle oppressioni attraverso la coscientizzazione da parte degli oppressi⁵¹.

Se c'è oppressione c'è necessità di un teatro dell'oppresso, cioè di un teatro liberatore. Lasciamo esprimere gli oppressi, perché solo essi possono mostrarcici dov'è l'oppressione. Lasciamo che siano loro stessi a scoprire il proprio cammino di liberazione: che siano loro ad allestire le scene che dovranno liberare.⁵²

1.3.2 Lo spazio estetico: proprietà e caratteristiche

Per capire la teorizzazione di Boal sul T.d.O., è molto importante conoscere il concetto di teatro che egli ha elaborato, influenzato dagli insegnamenti di Stanislavskij e di Brecht:

Il teatro nasce quando l'essere umano scopre che può osservare sé stesso. Quando scopre che, in questo atto di vedere, può vedersi: vedersi in situazione[...]. Si crea una triade: l'io osservatore, l'io in situazione ed il non io, cioè l'altro.[...] Sta qui l'essenza del teatro: nell'essere umano che si osserva. L'essere umano non "fa teatro": è teatro. Alcuni oltre ad essere teatro, "fanno" anche teatro.⁵³

⁵⁰ Roberto Mazzini utilizza il termine "attrezzi" per definire le tecniche del T.d.O.

⁵¹ Il concetto di "coscientizzazione" è tratto da Paulo Freire, noto pedagogista brasiliano

⁵² AUGUSTO BOAL, *Il poliziotto e la maschera*, cit., p. 30

⁵³ AUGUSTO BOAL, *L'arcobaleno del desiderio*, cit., p. 27

Tutto ciò porta ad un livello personale di maggiore consapevolezza, infatti l'attore, vedendosi in situazione, è maggiormente in grado di crearsi una rappresentazione della propria azione.

Questo metodo consiste essenzialmente nell'uso del linguaggio teatrale diffuso e nell'uso dello spazio estetico e delle sue proprietà gnoseologiche per avviare processi collettivi di coscientizzazione, in altre parole di cambiamento personale e sociale.

In altre parole si propone lo sviluppo della teatralità umana al fine di analizzare e trasformare le situazioni di disagio, malessere, conflitto, oppressione.

Boal ha una visione tridimensionale dell'uomo: c'è un io che agisce in situazione, un io che osserva se stesso in azione e c'è un non io ossia l'altro da sé.

Tramite l'atto teatrale, il soggetto ha la possibilità di situarsi, contemporaneamente, all'interno e all'esterno della situazione, acquisendo la capacità di <<dicotomizzarsi>>. L'individuo assume una rappresentazione simbolica <<che va dall'essere al poter essere, dal presente al futuro; ha bisogno di rappresentare simbolicamente la potenzialità, di creare dei simboli che occupano lo spazio di ciò che è ma che non esiste concretamente, di ciò che è possibile e che potrà esistere un giorno>>⁵⁴.

L'espressione teatrale, intesa non come esercizio totalizzante o rituale catartico, ma come manifestazione indotta di epifanie significanti per la vita, realizza per Boal il suo potenziale ermeneutico di svelamento attraverso la ripetizione in cui incide sempre qualche accidente di sostanza (come direbbe Gadamer) prodotto della necessaria esecuzione drammaturgica da parte dell'osservatore. Lui stesso, dando vita all'evento comunicativo e partecipando ad esso come soggetto competente nella decodificazione delle maschere e del montaggio dei segni, articola la polisemia delle immagini in consonanza con le più svariate forme di condotta in cui, nella vita, gli si presenta l'interazione sociale.

La convenzione prospettica della <<pluralità dei punti di vista>> è così assunta a paradigma interpretativo della realtà del vero, permettendo all'osservatore di mettere a confronto le molteplici forme della realtà, di immaginare alternative al dato ed, eventualmente, di metterle alla prova, entrando in scena. Questa modalità di fruizione,

⁵⁴ *Ibidem*, p. 28

anticatartica e storicizzata, consente ai partecipanti di concepire le relazioni di potere come modificabili. Ciascuno riorganizzando le proprie gerarchie empiriche, è potenzialmente messo in grado di trasferire nel gioco sociale gli effetti probatori dell’interazione scenica.

Esiste un’altra caratteristica, che secondo Boal è basilare nel teatro, ed è la presenza contemporanea sulla scena di almeno due persone e della passione che le mette in relazione⁵⁵. Il teatro assume quindi, con Boal, una dimensione prevalentemente sociale, che è indirizzata alla ricerca dei rapporti esistenti tra le persone.

Si può affermare quindi che il teatro è inteso come due spazi – della scena e del pubblico – che si intersecano dando vita alla nuova dimensione dello spazio estetico, acquistando una proprietà gnoseologica, rivolta cioè alla conoscenza.

Tale spazio estetico si può intendere quindi come il luogo della possibilità, della creatività e della plasticità, proprio perché in esso si può andare oltre la dimensione spazio-temporale che delimita il nostro agire nella vita quotidiana: nello spazio estetico un anno può durare un minuto e un chilometro può diventare un metro.

Lo spazio estetico libera la memoria e l’immaginazione. La memoria è costituita da tutte le idee che abbiamo avuto.[...] L’immaginazione, al contrario, è un processo di amalgama tra emozioni e sensazioni. [...] Memoria e immaginazione fanno parte dello stesso processo fisico: non esiste l’una senza l’altra. Non posso ricordare senza l’immaginazione.[...]L’una è retrospettiva, l’altra è prospettiva.

La memoria e l’immaginazione proiettano su -e dentro- lo spazio le dimensioni soggettive che sono assenti nello spazio fisico: la dimensione affettiva e la dimensione onirica.⁵⁶

La dimensione affettiva fa in modo che l’osservatore possa investire ciò che vede della propria emotività: lo spazio estetico diventa quindi dicotomico (in quanto unisce le due dimensioni spaziali del qui e dell’altrove) ma diventa anche asincronico (infatti è al tempo stesso presente, passato e futuro immaginato).

La dimensione onirica trasporta invece l’osservatore in una dimensione di sogno e gli fa perdere il contatto con lo spazio fisico concreto e reale; in tale dimensione tutto diviene possibile, non c’è più lo spazio per l’osservazione ma per le proiezioni del sé.

⁵⁵ Boal fa uso a tal proposito della definizione di Lope de Vega:”il teatro è la lotta appassionata di due esseri umani sopra un palco” in *L’arcobaleno del desiderio*, cit., p. 29.

⁵⁶ AUGUSTO BOAL, *L’arcobaleno del desiderio*, p. 31

<<Questo avanzare nello spazio e nel tempo è di per sé terapeutico, perché ogni terapia, prima di proporre l'esercizio di una scelta, deve fornire un ventaglio di alternative possibili.>>⁵⁷.

Nella nostra realtà quotidiana, noi possiamo cogliere soltanto il nostro punto di vista, per mezzo di un meccanismo di autocentramento, sulla scena, invece, alla nostra visione si aggiungono quelle degli altri. <<Da una parte vediamo noi stessi come ci vediamo, dall'altra vediamo noi stessi come siamo visti.>>⁵⁸

Nel T.d.O. avviene – fra osservatore e protagonista – un fenomeno che non è presente nel teatro tradizionale; tale processo dà la possibilità all'individuo di entrare direttamente nell'esperienza dell'attore, interpellandolo e percependo le sue emozioni e sensazioni. Questo fenomeno è definito da Boal con il termine di <<sym-pathia>>

Lo straordinario potere gnoseologico del teatro è dovuto a queste tre proprietà essenziali: la plasticità che permette e induce il libero esercizio della memoria e dell'immaginazione, il gioco del passato e del futuro, lo sdoppiamento che si produce nel soggetto che entra in scena, infine la proprietà telemicroscopica che amplifica tutto e rende tutto presente ci permette di vedere ciò che senza di lei, sotto un'apparenza più piccola o lontana, sfuggirebbe al nostro sguardo.⁵⁹

1.3.3. La catarsi.

Ci si riferisce al termine catarsi come se ne esistesse solamente una forma, ma esistono delle rilevanti differenze.

Sotto qualsiasi forma catarsi – dal greco *katharsis* – significa purga, purificazione, pulizia. Le differenze nascono sulla base della natura di ciò che è purificato.

Secondo Boal esistono quattro forme principali di catarsi

- forma medica
- forma aristotelica
- forma moreniana
- forma del Teatro dell'Oppresso (comprese le tecniche del *flic dans la tête*, di cui la catarsi è parte integrante).

⁵⁷ *Ibidem*, p. 34

⁵⁸ *Ibidem*

⁵⁹ AUGUSTO BOAL, *L'arcobaleno del desiderio*. cit., p. 35

La catarsi medica si propone di eliminare gli elementi o le cause delle sofferenze fisiche, psicologiche o psicosomatiche degli individui.

Nella catarsi di Moreno, quello che si cerca di espellere è il veleno che amareggia la felicità dell'individuo.

Quella di Aristotele, è la <<catarsi tragica>>⁶⁰. In essa gli spettatori, vivono un processo dialettico che passa attraverso più fasi; si parte da un processo di esaltazione delle colpe tragiche degli spettatori (*hamartia*, in greco) che coincidono con quelle dell'eroe, si passa poi alla *peripetia*, che è la trasformazione della felicità causata dall'esaltazione iniziale in dolore. Tale processo culmina con l'*agnorisis*, confessione delle colpe assimilata empaticamente dagli spettatori che fanno pure loro il *mea culpa*, e con la *catastrofē*. In tale forma di catarsi, ciò che si tenta di eliminare è sempre una tendenza dell'eroe a violare una legge, umana o divina essa sia. Gli spettatori presi dallo spavento subiscono la catarsi, si purificano del loro desiderio di cambiamento, poiché nella finzione dello spettacolo hanno già vissuto questa trasformazione

Nel teatro tradizionale, gli attori sono osservati dagli spettatori; ciò non avviene in una rappresentazione di T.d.O., dove essere spettatore significa partecipare e prepararsi all'azione. Nel teatro tradizionale, c'è una rappresentazione delle immagini del mondo, affinché esse siano contemplate, nel T.d.O., tali immagini sono proposte affinché vengano distrutte e sostituite da altre.

Nel primo caso ci si trova di fronte ad un'azione fittizia che prende il posto di quella reale, nel secondo caso, l'azione rappresentata durante la scena, è una possibilità, un'alternativa alla realtà. Gli spett-attori, sono invitati a creare nuova alternative, che sono prove della vera azione che dovrebbe incidere su una realtà che si vorrebbe cambiare.

Lo scopo del teatro dell'oppresso non è creare il riposo, l'equilibrio, ma creare lo squilibrio che conduce all'azione. Il suo scopo è dinamizzare. Questa dinamizzazione è l'azione che ne deriva (messa il piazza da uno spettatore in nome di tutti), e l'azione che ne deriva distrugge tutti i blocchi che ne ostacolavano la realizzazione. Questo significa

⁶⁰ Nella tragedia greca il pubblico era spinto ad identificarsi con l'eroe che, al termine della rappresentazione, cade vittima delle proprie debolezze (le tendenze antisociali); tale evento indurrebbe il pubblico alla purificazione delle tendenze antisociali e, per Boal, gli toglierebbe la volontà di cambiamento. Questo meccanismo di identificazione con il protagonista è ancor oggi utilizzato nel cinema hollywoodiano (o in quello ad esso ispirato), nel teatro o nella televisione.

che purifica gli spettatori, che produce una catarsi. La catarsi dei blocchi nocivi! Sia la benvenuta!⁶¹

1.3.4. Persona – personalità – attore

Si ha solamente una piccola conoscenza dell’essere umano e tale conoscenza è riferita in particolar modo al corpo e solo in parte alla psiche, anche se essa incide e influisce sui nostri atteggiamenti e comportamenti.

Boal paragona l’inconscio ad una pentola a pressione all’interno della quale ribollono continuamente i nostri vizi, le nostre virtù, le paure, i desideri, tutto ciò che, non essendo in atto, è in potenza.

In ognuno di noi è raccolto un patrimonio infinito di caratteristiche, e per questo ci risulta impossibile manifestarlo nella sua totalità: questa totalità, che per gran parte resta inespressa, è la persona. Essendo la persona un’entità così multiforme e sfaccettata, ognuno di noi è costretto a ridurne le potenzialità. Boal chiama questa riduzione <<personalità>>.

<<Abbiamo tutti una personalità, che è una riduzione forzata della nostra persona>>⁶².

L’inibizione delle possibilità e della libertà di espressione, è sia conseguenza di una volontà interna all’individuo (etica), che prodotta da fattori sociali.

Si possono delineare due forme di morale: una interna ed una esterna, ciascuna delle quali ci pone dei limiti e ci permette di trasformare in azioni concrete solamente una piccola parte dei nostri desideri.

Passando allo specifico teatrale posiamo affermare che nel momento in cui un soggetto deve interpretare un personaggio, lo ricerca <<non nella sua personalità che è [...] esente da cattiverie, ma nella sua persona [...] nella pentola a pressione, dove dimorano i demoni in ebollizione.>>⁶³. Il pericolo della professione dell’attore, è quindi evidente. L’attore è obbligato a ricercare i suoi personaggi, nelle profondità della sua persona, deve andare alla ricerca di quelle caratteristiche malsane, per poi riporle nella pentola a pressione, una volta calato il sipario.

⁶¹AUGUSTO BOAL., *L’arcobaleno del desiderio*, cit., p. 60.,

⁶²*Ibidem*, p.3

⁶³*Ibidem* , p.39

Sulla scena nulla è proibito, i demoni e i santi che abitano la persona dell'attore hanno la possibilità di passare dalla potenza all'atto.

In maniera mimetica ed empatica, lo stesso accade con i demoni e i santi che si risvegliano nel cuore degli spettatori. Sempre con la speranza che alla fine saranno molto stanchi, e che si riaddormenteranno [...] Dopo i parossismi carnevaleschi del teatro ritorni il Mercoledì delle Ceneri di una giornata di lavoro.⁶⁴

Boal affermerà poi che, così come per un attore è possibile risvegliare i suoi aspetti di malattia, per un paziente psichiatrico sarà possibile ricercare la propria normalità con un percorso analogo. Questa ipotesi, condurrà alla formazione della tecnica del *Flic dans la tête*, che avrà in particolar modo risvolti psicoterapeutici.

Ciò che emerge di fondamentale, a livello pedagogico, è come Boal tenti di spostare il centro dell'evento teatrale dalla scena allo spazio scenico, includendo anche gli spettatori. (In pedagogia si potrebbe affermare che si transita da una modalità centrata sull'educatore, ad una che mette l'attenzione sulla relazione educativa educatore/utente.) E' in tal modo che si rende possibile l'estrapolazione nella vita reale delle azioni provate sulla scena.

Per raggiungere tale scopo, Boal propone tre ipotesi.

1. Osmosi.

Nelle cellule più piccole dell'organizzazione sociale [...] così come negli avvenimenti più piccoli della vita sociale [...] sono contenuti tutti i valori morali e politici della società, tutte le sue strutture di dominio e di potere, tutti i suoi meccanismi di oppressione.⁶⁵

I singoli elementi del racconto individuale devono assumere le caratteristiche di un racconto simbolico, in modo da permettere il riconoscimento dei casi singoli nei temi generali e viceversa.

<<Chiamerò osmosi [...] questa propagazione delle idee, dei valori, dei gusti.>>⁶⁶

Nel teatro tradizionale, si ha un tipo di osmosi intransitiva, dalla scena verso la sala. E' previsto cioè che il pubblico abbia un ruolo passivo, mentre la scena trasmette idee immodificabili. Nel T.d.O., invece, si cerca di capovolgere questo immobilismo

⁶⁴ *Ibidem*, p.40

⁶⁵ *Ibidem*, p.41

⁶⁶ *Ibidem*, p.42

e di creare una comunicazione fra scena e spettatori. Si vuole instaurare un dialogo transitivo: la scena può tentare di trasformare la sala e quest'ultima può tentare di trasformare tutto, sperimentare tutto.

2. Metaxis.

Quando uno spettatore viene dinamizzato da uno spettacolo di T.d.O., entra a far parte dello spazio estetico, nella sua interezza.

Egli dà una rappresentazione della sua immagine di oppressione e crea il fenomeno della *metaxis* : <<l'appartenenza totale e simultanea a due mondi diversi autonomi la realtà e l'immagine della realtà che egli stesso ha creato.>>⁶⁷

E' fondamentale che questi due mondi siano distinti, perché la creatività artistica dell'oppresso protagonista deve avere una sua propria dimensione estetica, senza ridursi ad un'illustrazione dell'oppressione reale.

Si insiste spesso sul significato di ogni immagine, si chiede la traduzione dell'immagine dal linguaggio delle immagini al linguaggio verbale, ma è importante sottolineare che le immagini non si traducono.

Perché si produca la *Metaxis* l'immagine deve diventare autonoma [...] reale in quanto immagine.

L'oppresso crea delle immagini della sua realtà. Poi deve giocare con la realtà di queste immagini. Le oppressioni sono lo stesse, ma si presentano transustanziate. Bisogna che dimentichi il mondo reale che è stato all'origine dell'immagine e che giochi con l'immagine stessa, nel suo artistico farsi corpo⁶⁸.

Si mette in opera una doppia estrapolazione: in primo luogo si estraе dalla realtà (sociale) materiale da adoperare per la messa in opera dell'immagine nella finzione teatrale (estetico). Successivamente, dopo aver cercato nell'immagine le possibili soluzioni, si attua di nuovo un'estrapolazione, dalla finzione alla realtà, curandosi di conservare la potenzialità trasformatrice provata nella dimensione teatrale.

3. Induzione analogica.

Nel caso in cui un soggetto racconti un'oppressione di tipo individuale, difficilmente pluralizzabile, risulterà difficile condividere l'immagine dell'oppressione. Ci sarà della solidarietà, dell'empatia, ma rimarremo spettatori della persona che ha rappresentato l'oppressione.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 43

⁶⁸ *Ibidem*, p. 43 s

<<Il Teatro dell’Oppresso è il teatro della prima persona plurale. Si deve assolutamente cominciare con il racconto individuale, ma se non si pluralizza da solo lo si deve superare mediante l’induzione analogica, perché possa essere studiato da tutti i partecipanti>>⁶⁹

Ciò che necessario, non è spiegare o interpretare l’oppressione, ma fornire al protagonista dei punti di vista alternativi, facendo leva su spostamenti di prospettiva di una stessa situazione.

L’oppresso potrà così attuare un cambiamento della propria situazione, potrà essere allo stesso tempo protagonista ed osservatore, persona osservata e attore.

1.3.5. Giochi – Esercizi - Tecniche

Il recupero della dimensione teatrale a paradigma della drammaturgia sociale e la sua applicazione come impalcatura per l’osservazione e la verifica del reale, rivelano in Boal un approccio sintonizzato con premesse sociologiche ed antropologiche. Tali stimoli teorici scendono immediatamente in campo, confluendo nella battaglia teatrale contro la dittatura del verosimile per l’affermazione maieutica del vero. Una battaglia dove trovano spazio, da una parte l’assunzione empirica del sistema di compiti demeccanizzati di Stanislavskij (un’eredità disciplinare riformulata da Boal in un “arsenale” di tecniche ausiliarie alla coscientizzazione); dall’altra l’inesausto stimolo della ricerca del teatro <<fuori dei teatri>> e, dunque, dell’attore nell’uomo qualunque.

Una delle sue principali ipotesi base è che <<il corpo pensa>>, ovvero una concezione dell’essere umano come globalità di corpo, mente ed emozione dove l’apprendimento/cambiamento vede coinvolti tutti e tre gli aspetti, in stretta relazione. Il Teatro dell’Oppresso utilizza come strumenti una serie di esercizi e giochi che mirano a sciogliere le <<meccanizzazioni>> del nostro corpo/mente/emozione cristallizzate nella cosiddetta <<maschera sociale>>. Questo metodo non si pone come terapia, ma come strumento di liberazione collettiva che poggia sulla presa di coscienza autonoma delle persone, sullo <<specchio multiplo dello sguardo degli altri>>.

Il teatro tipico dell’officina dell’oppresso è composto di tre diversi generi d’attività.

⁶⁹ *Ibidem*, p.44

Il primo è l'informazione di base riguardante il Teatro dell'Oppresso e le varie esercitazioni, fornita dal <<facilitator>> dell'officina (o <<difficultator>>). Tali informazioni danno avvio all'officina, ma sono anche sparpagliate nei momenti dei giochi e delle esercitazioni.

All'interno del suo pensiero Boal evidenzia due globalità:

- la prima riguarda l'apparato fisico e psichico in quanto tutte le idee, tutte le immagini mentali, tutte le emozioni si rivelano fisicamente;
- la seconda riguarda i cinque sensi, anch'essi sono tutti legati nessuno esiste separatamente.⁷⁰

Da questa teoria si sviluppa il secondo genere d'attività: i giochi-esercizi, attraverso i quali sono incoraggiate <<l'Analisi (durante un esercizio si riescono a scoprire i propri limiti e le proprie potenzialità) e la Trasformazione di sé (sviluppando abilità emotive, corporee, strategiche e progettuali)>>⁷¹.

La parola ESERCIZIO, utilizzata da Boal per indicare ogni movimento fisico, muscolare che aiuta colui che lo fa a conoscere e riconoscere il proprio corpo, indica una riflessione fisica su se stessi, un monologo, un'introversione. I GIOCHI, in compenso, sono legati all'espressività del corpo che emette e riceve messaggi, sono un dialogo, esigono un interlocutore, sono estroversione.

I giochi-esercizi sono strumenti di preparazione teatrale per intensificare i nostri sensi e per sciogliere le nostre rigidità corporee e percettive; tramite queste attività ci si rapporta attivamente con altri partecipanti del gruppo, creando importanti rapporti di fiducia divertendosi. Possiamo suddividerli in cinque categorie differenti:

- sentire tutto ciò che si tocca,
- ascoltare tutto ciò che si ode,
- messa in gioco di più sensi,
- vedere tutto ciò che si guarda,
- la memoria dei sensi⁷².

L'arsenale del Teatro dell'Oppresso è composto da più di 200 giochi ed esercitazioni elencati nel libro di Boal *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. Il centro aperto da Boal per il

⁷⁰ AUGUSTO BOAL, Il poliziotto e la maschera, cit., p. 50

⁷¹ ROBERTO MAZZINI, introduzione di *Il poliziotto e la maschera*, cit., p. 22

⁷² AUGUSTO BOAL, *Il poliziotto e la maschera*, cit., p. 51

Teatro dell'Oppresso a Parigi (CTO) ha raccolto metodicamente tutte queste attività: per terminare l'inventario sono stati necessari due anni.

Per concludere, la terza sfera d'attività riguarda le esercitazioni strutturate. Queste attività, già illustrate nelle loro modalità e origini precedentemente, sono destinate alla realizzazione di una tecnica particolare che mira ad eliminare una precisa forma di oppressione: il Teatro Immagine, il Teatro della Tribuna, il Teatro Forum, il Teatro Legislativo, l'Arcobaleno del Desiderio, ecc. Lo stesso Boal, nell'introduzione alla terza edizione francese de *Jeux pour actors et non-actors*, parla dell'insieme di queste tecniche definendole <<una risposta estetica e politica all'intollerabile repressione che si esercita oggi>>⁷³. Attraverso di esse, si è invitati ad immaginare nuove possibilità e soluzioni e a parteciparvi attivamente seguendo lo stile della tribuna. La soluzione dei problemi del gruppo, l'immaginazione altamente interattiva, la partecipazione fisica, la fiducia ed il divertimento si uniscono per generare una vigorosa dinamica di gruppo. Di conseguenza impariamo che siamo, se non la fonte delle nostre difficoltà, almeno il motivo per la loro continuazione, ma, più importante, siamo chiaramente la fonte delle nostre liberazioni reciproche.

⁷³ AUGUSTO BOAL, *Jeux pour actors et non actors*, cit.