

Dopo tutto e oltre il destino personale rimangono le opere. Purtroppo le opere sono ancora per noi il frutto del singolo, risultato inequivocabile che l'individuo esiste. Entità questa alla quale possiamo appellarci per ovviare il più profondo dei vuoti: l'assenza di un senso.

In questo il teatro, qualsiasi teatro alla ricerca di soluzioni, afferma una volta di più, che l'esistenza si fonda su un conflitto, l'espressione piena dell'irriducibile dualismo tra bene e male. La saga infinita della lotta per la vittoria della luce. Così che schierarsi su uno dei due fronti è proprio il modo migliore per sentirsi vivi.

Che altro si può aggiungere quando un maestro ci permette di avere nuovi e migliori strumenti per affrontare questa lotta aggiornata al nostro tempo? Oggi che un qualsiasi gesto può avere un valore globale, ebbene, ci vogliono soluzioni globali. Altro invece può essere il senso se a questo maestro chiediamo un impegno che non lo consacrò ma lo induca a tornare per rimettersi in discussione. Provo allora ad entrare nel merito.

Caro Augusto, so che tu mi puoi sentire dallo spazio semprietero, così che siamo materia unica io, tu e l'universo intero. Certo, come manifestazione temporalmente definita, ti ho conosciuto nella tua veste profetica di uomo di teatro che ha riportato il teatro tra i poveri e gli emarginati, ma non solo, che ha ribadito ancora una volta come il teatro sia figlio della teatralità prima ancora che di una cultura definita e/o dominante. Hai scelto con piena consapevolezza la politica e la pedagogia, forte di quella speranza che le lotte impari tra le

classi avevano acceso nei nostri cuori come fantasie di un futuro radioso per l'umanità. Come onesto ereditiere del messaggio teatrale di Brecht hai continuato poi in quel movimento che

caro Augusto, so che tu...

vuole lo spettatore cosciente e vigile oltre la soglia dell'immedesimazione eroica nel vincitore. Hai anche chiesto a quel nostro artista interiore, che sopito ci accompagna, di prendere coraggio e di varcare la soglia tra il palco e la platea e non solo nei tuoi forum ma anche nella propria vita.

Il tuo messaggio sempre a risuonare come un monito: se vogliamo uscire dalla logica dell'oppresso e dell'oppressore dobbiamo calarci nella scena e capire dall'interno dell'azione cosa succede e come, di qui, si possa operare. Un monito che non prometteva facili soluzioni ma scuotimenti e responsabilità.

Eppure, giusto perché mi stai ascoltando, ti chiedo di aiutarmi a capire come può un teatro che ancora pensa il conflitto, vede una possibile giustizia e auspica alla verità, svelare l'arcano che ci avvolge? Non si sta forse delineando una nuova epoca nella quale la coscienza di una fondamentale unità tra tutti i fenomeni cancella il velo dell'apparente distinzione. Non siamo più esseri separati, soggetti autonomi e portatori del libero arbitrio, piuttosto un unico grande organismo pulsante che testimonia continuamente la propria esistenza con l'essere cosciente delle forme che si trascendono le une nelle altre. In tutto questo l'essere umano non perderà

nessuna delle sue qualità distintive, ma forse potrà ridurre per la prima volta dopo memorabili secoli una delle grandi ferite: la separazione dalla natura.

Vorrei sollecitarti a tornare in campo, sia esso fisico o morfico, per continuare il tuo egregio lavoro perché, scusa se mi permetto, mi pare che infine, anche il teatro che avete creato tutti insieme in questi anni contenga, in nuce, la possibilità di essere ancora una volta semplicemente un cerchio delle esperienze, nel quale venga sopraffatto il valore del giudizio sociale e nel quale si possano vivere, via via, i gradi più intensi dell'appartenenza all'essere supremo. Possiamo così capire che quel soffio visionario che ci hai lasciato in questa vita terrena, poco prima di accedere ad altre dimensioni, è un auspicio a vivere nel teatro sempre, godendo di quando questo si manifesta, palesando la maestosa armonia di cui siamo gli interpreti creatori. Un auspicio ad uscire dalla trappola del cittadino grande trasformatore per approdare all'essere umano grande creatore in grado di connettersi nella rete dei processi umani e destinato a co-creare il mondo e mai a dominarlo.

Non so bene che tipo di teatro questo possa essere. Lo sforzo sarà riconoscerne le nuove fondamenta con il rischio di scoprire che esso è semplicemente ciò che i nostri progenitori nelle foreste e nelle lande desertiche da sempre conoscevano. Un semplice gioco di un coro inquieto, ma riconoscente verso il destino segnato nella grande opera, l'unica che veramente rimane oltre noi stessi e a nostra memoria. (oggi, giorgio degaspero)



Tutte le società umane sono spettacolari nella loro quotidianità e producono spettacoli in momenti speciali. Sono spettacolari nella propria forma di organizzazione sociale e producono spettacoli come quello che oggi voi andate a vedere.

Perfino in forma incosciente le relazioni umane si strutturano in forma teatrale:

l'uso dello spazio, il linguaggio del corpo, la scelta delle parole e la modulazione della voce, il confronto tra idee e passioni, tutto quello che facciamo in una scena, lo facciamo sempre nella nostra vita: noi siamo teatro!

Non solo matrimoni e funerali sono degli spettacoli, ma anche i rituali quotidiani, quelli di cui, per la loro familiarità, non siamo coscienti. Non solo i fasti, ma anche il caffè, del mattino, il buon giorno, i timidi innamoramenti e i grandi conflitti passionali, una sessione del Senato o una riunione diplomatica. Tutto è teatro.

Una delle principali funzioni della nostra arte è rendere cosciente di questi spettacoli della vita quotidiana, nella quale gli attori sono i propri spettatori e dove la scena è la platea e la platea, la scena. Siamo tutti artisti: facendo teatro, apprendiamo a distinguere quello che ci salta all'occhio incapaci, però, di vedere quello che siamo abituati appena ad osservare. Ciò che ci è familiare si rende invisibile: fare teatro, al contrario, illumina la scena della nostra vita quotidiana.

Il settembre scorso ci ha sorpreso una rivelazione teatrale a noi, che credevamo di vivere in un mondo sicuro al riparo di guerre, genocidi, ecatombe e torture, che sempre si susseguono, però distanti da noi, in paesi lontani e selvaggi. A noi, che viviamo sicuri con il nostro denaro custodito in una banca rispettabile o in mano ad onesti operatori di borsa,

ebbene, a noi, ci hanno informato che questo denaro non esisteva, era virtuale, una mera finzione di alcuni economisti che non erano finti, ne sicuri, ne rispettabili. Tutto questo non era altro che un brutto teatro con

un triste intrico, nel quale pochi guadagnavano molto e molti perdevano tutto. I politici dei paesi ricchi

si sono rinchiusi in riunioni segrete uscendo poi con soluzioni magiche. Noi, le vittime delle loro decisioni, continuiamo ad essere spettatori seduti nell'ultima fila della piccionaia.

Vent'anni fa ho diretto "Fedra" di Racine, Rio de Janeiro. La scenografia era povera; al suolo, pelle di vacca: dietro bambù. Prima di cominciare lo spettacolo, dicevo ai miei attori: "Ora cessa la finzione di quello che facciamo tutti i giorni. Quando attraverserete quei bambù, li sulla scena, nessuno di voi ha il diritto di mentire. Il teatro è la Verità Nascosta".

Guardando il mondo oltre le apparenze, vediamo oppressori e oppressi in tutte le società, etnie, generi, classi e caste, vediamo un mondo ingiusto e crudele. Abbiamo l'obbligo di inventare un altro mondo perché sappiamo che un altro mondo è possibile. Però ci tocca costruirlo con le nostre mani entrando in scena, sul palco e nella nostra vita.

Assistiamo allo spettacolo che sta per iniziare: poi, nelle vostre case, con i vostri amici, fate la vostra propria opera e vedrete quello che potete vedere: quello che salta alla vista. Il teatro non può essere solo un evento. È una forma di vita!

Siamo attori tutti noi e cittadino non è quello che vive nella società: è quello che la trasforma!

Augusto Boal

(traduzione di Giorgio Degaspero dalla traduzione in castigliano di Fernando Bercebal. Ñaque Editora)

**Discorso di Augusto Boal
il 27 marzo 2009
giornata mondiale del teatro**

Per saperne di più

siti web: la voce "Augusto Boal" su wikipedia offre un utile sunto biografico ottimi link a scritti, articoli e libri su Boal e il Teatro dell'Oppresso

pubblicazioni italiane:

- Augusto Boal, Il teatro degli oppressi: teoria e tecnica del teatro latino-americano, Milano, Feltrinelli, 1977 (libro fuori commercio)

- Augusto Boal, L'arcobaleno del desiderio, Molfetta, La Meridiana, 1994 (con introduzione di Claudio Meldolesi: tratta le applicazioni del Teatro dell'Oppresso alla realtà europea)

- Augusto Boal, Dal desiderio alla legge: manuale del teatro di cittadinanza, traduzione e prefazione di Alessandra Vannucci, Molfetta, La Meridiana, 2002 (sulle tecniche del Teatro Legislativo)

- Augusto Boal, Il poliziotto e la maschera. Giochi, esercizi e tecniche del teatro dell'oppresso, Molfetta, La Meridiana, 2005 (traduzione e adattamento di Roberto Mazzini)

DIALOGANDO: la rivista trimestrale sarà pronta per ogni equinozio e solstizio. si accettano volentieri i contributi di tutti e in qualsiasi forma: articolo, lettera, saggio, foto, recensione, testimonianza...

la redazione hanno partecipato alla realizzazione di questo numero:

roberta gandolfi, giorgio degaspero
per informazioni: info@zeroteatro.it

Dal vecchio al nuovo secolo e attraverso i continenti: Le mille applicazioni del Teatro dell'Oppresso.

di Roberta Gandolfi

Il due maggio scorso, all'età di 78 anni, è morto Augusto Boal, uomo di teatro brasiliano e inventore di metodi, pratiche e estetiche di democrazia teatrale che hanno fatto il giro del mondo. Per The Clouds e tutti coloro che praticano prospettive di un teatro partecipativo e partecipatorio, mi pare importante riflettere sugli orizzonti aperti e disseminati da Boal, alla luce dell'oggi, della nostra contemporaneità. Lo faccio qui di seguito in forma a-sistematica, a mò di appunti.

1. Teatro oltre il teatro: prospettive e radici, fra politica e pedagogia.

Il teatro che nasce con Boal non è mai stato un mondo a sé. Non un teatro rinchiuso nella sfera dell'arte e dell'estetica e rivolto ai pubblici teatrali, ma un teatro che nasce con una funzione e una vocazione: essere strumento di espressione popolare a disposizione delle più svariate comunità. La prospettiva di fondo, pur nelle tante pelli che ha assunto la metodologia di Boal, è stata sempre emancipatoria: contribuire alla possibilità di spendere la vita attivamente, e non passivamente; vivere un contesto sociale, quale che sia, da cittadini, ovvero col diritto a intervenire e modelarlo dal basso; usare il teatro e le arti come forme di comunicazione, espressione, linguaggio e azione simbolica per socializzare, condividere, confrontare e mettere in gioco collettivamente le proprie visioni del mondo.

Il teatro non è un mondo a sé e non è fine a se stesso:

“No agli attori sacri, preparati fin da bambini al sacerdotizio dell'attore; sì invece alle tecniche che aiutano a il teatro a migliorare la comunicazione tra gli uomini. No all'attore professionista, specializzato in prodotti commissionatigli dalla borghesia (che lo paga), e sì all'arte di recitare come manifestazione possibile a tutti gli uomini. Un altro No ai miti del subconscio. No, ancora, alle maschere psicologiche che impongono ai nostri volti espressioni feroci o flemmatiche, buone o cattive: al contrario, dobbiamo ricercare le maschere di un comportamento che si riferisca ai riti di una determinata società” (Augusto Boal, 1977)

Questa visione razionale e liberatoria ha due radici, l'una politica e l'altra pedagogica, che Boal non ha mai abbandonato e alle quali ha sempre recato omaggio. La prima è marxista e brechtiana: con Brecht e oltre Brecht, Boal è stato sempre convinto che occorra “spiegare il mondo come oggetto della prassi umana” e che il teatro possa concorrere ad allenare l'individuo/a a pensarsi come “il grande trasformatore, in grado di intervenire nei processi umani e sociali, non più destinato a subire il mondo ma a dominarlo” (Bertolt Brecht). Boal ha spinto la prospettiva emancipatoria oltre l'estetica brechtiana di un teatro di coscienza critica, verso un teatro partecipatorio, pensato come laboratorio permanente, che prevede il passaggio dello spettatore alla parola e all'azione: il suo è un sofisticato, efficace e non ingenuo modello di teatro politico. La seconda radice è pedagogica, e deriva dalle teorie del suo connazionale Paulo Freire, l'autore di *Pedagogia degli Oppressi* (1970): contro una pedagogia oppressiva che fa di ogni studente un recettore passivo di nozioni e visioni, Freire ha proposto modelli alternativi di pedagogia dialettica e attiva, in cui l'allievo metta in gioco le sue conoscenze e visioni del mondo e in cui il maestro impari dall'allievo.

Boal dunque elaborò il suo teatro “territoriale” e pensato per un contesto specifico - la liberazione e la resistenza nel Brasile della dittatura, un teatro degli oppressi contro gli oppressori - dialogando oltre il teatro, con la pedagogia, e oltre il proprio continente, con il pensiero brechtiano. La pratica e la poetica di Boal nacquero ibride, sperimentate ogni giorno sul campo in maniera capillare, ma allenate a un pensiero senza confini: un percorso di gravidanza contemporanea, fra locale e globale.

2. Boal e il 'suo' teatro non si sono mai fermati: adattabilità, trasformabilità, geo-politica.

Dagli anni sessanta ad oggi, dunque per oltre mezzo secolo, Boal il 'suo' teatro e il suo pensiero hanno cambiato tante pelli, quante sono le situazioni geo-politiche con le quali si sono misurati, dimostrando grande sensibilità storica e capacità di adattamento. Lo testimonia anche il suo ultimo scritto per la giornata Mondiale del teatro (in prima pagina) che abbandona il linguaggio di classe degli anni sessanta e settanta per sintonizzarsi con il movimento mondiale contro la globalizzazione del nuovo millennio e con lo slogan speranzoso, “un altro mondo è possibile”. Ma più in generale va sottolineata l'estrema flessibilità delle tecniche e dei metodi di Boal, perché credo che in essa risieda la ragione della loro esportabilità e longevità. Fin dalle origini il Teatro dell'Oppresso fu concepito come metodologia non gerarchica, un ventaglio di diverse tecniche e possibilità di azione teatrale da applicare in maniera contestuale, a seconda delle situazioni e delle comunità: drammaturgia simultanea, teatro-immagine, teatro forum, teatro giornalistico, teatro invisibile, teatro-fotoromanzo,

teatro-mito, teatro-processo, sono solo alcune delle procedure pensate come altrettante possibilità di azione, da scegliere discrezionalmente.

Questo ventaglio di procedure si è andato arricchendo e stratificando nel tempo e nello spazio. In Brasile, al Teatro dell'Oppresso del periodo della dittatura è succeduto, nell'epoca democratica della fine del millennio (quando Boal è tornato in patria dopo due decenni di esilio, assumendo anche incarichi politici), il Teatro Legislativo, usato come strumento di politica partecipativa in sintonia con le pratiche virtuose del pensiero democratico del nuovo secolo.

In Europa, dove Boal ha vissuto e lavorato a lungo negli anni Ottanta e Novanta, le tecniche del Teatro dell'Oppresso si sono modificate per adattarsi a contesti dove pareva necessario combattere non tanto l'oppressione concreta, politica, dittatoriale e di classe, quanto l'oppressione delle coscienze, l'autocensura e l'unidimensionalità del mondo capitalistico. Così sono nati tanti nuovi esercizi e giochi, battezzati del “Poliziotto nella Testa”: tecniche collettive che nascono anche in prospettiva terapeutica e in dialogo con la psicanalisi. Molte sono le realtà europee che le applicano, portandole nei più disparati contesti educativi, sociali e politici, in lidi e sponde perlopiù extra-teatrali.

Ma forse le più straordinarie e fortunate applicazioni e nuove coniugazioni dei metodi di Boal fioriscono oggi in molti paesi asiatici e africani: i percorsi di liberazione e democratizzazione intrapresi in varie aree del mondo post-coloniale hanno trovato in questo linguaggio teatrale un efficace strumento di informazione, partecipazione e educazione attiva. Così ad esempio nel Sud-Africa democratico è attiva una ONG chiamata DramAidE (Drama AIDS Education) che agisce capillarmente nelle scuole secondarie, per educare alla prevenzione dell'Aids attraverso eventi di comunità, forme d'arte tradizionale e tecniche di teatro partecipatorio derivate dal TO (Teatro dell'Oppresso), coinvolgendo tutti insieme studenti, genitori e insegnanti. In India, esistono varie interessanti esperienze di teatro di strada che utilizzano tecniche TO e altre tecniche partecipatorie, ibridandole con forme teatrali agit-prop, per intervenire nelle comunità rurali sui temi della salute, dei diritti delle donne e dei bambini. Nelle sterminate zone rurali del continente indiano questo tipo di comunicazione e informazione teatrale, forgiata su modalità interattive e partecipatorie e fruibile collettivamente, risulta molto più efficace di altre forme di comunicazione attraverso i media passivi (cinema e televisione).

In ottica geo-politica merita dunque sottolineare un dato: il percorso migratorio delle tecniche TO e della metodologia di Boal è straordinario, perché si tratta di una diffusione anti-imperialista e anti-colonialista, opposta al flusso culturale egemone che vede solitamente migrare dal mondo ricco verso quello povero miti e riti, discorsi e pratiche. Il movimento espansivo del Teatro dell'Oppresso ha seguito un flusso opposto, dall'America Latina verso gli altri continenti del “Terzo Mondo” (Africa e Asia) e verso il mondo ricco dell'Europa e dell'America del Nord (a New York dal 1990 è attivissimo il Theatre of the Oppressed Laboratory, che mette a disposizione le tecniche TO di gestione dei conflitti per gli attivisti delle comunità di vicinato, del movimento pacifista e dei diritti umani).

3. Appropriarsi dei linguaggi artistici: pensando a Benjamin

Torno spesso a Benjamin e al suo profetico saggio del 1936, *L'Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, considerandolo ancora illuminante riguardo alle direzioni prese dall'arte nelle società di massa. In quel saggio lo studioso tedesco metteva a fuoco e discuteva il radicale cambiamento delle forme di ricezione e del significato sociale dell'arte indotto dalle tecniche di riproduzione dell'immagine e del suono, che davano vita a nuove forme d'arte e di comunicazione (la fotografia, il cinema, la musica registrata... oggi potremmo aggiungere tutti gli sviluppi del web, della rete, del virtuale), votate fin dall'inizio alla circolazione, alla riproduzione, all'ubiquità. Benjamin discuteva il nuovo paradigma antropologico determinato da questi cambiamenti: da un lato l'arte diventa merce e consumo, ci si relaziona ad essa sotto forma del possesso personale; dall'altro si aprono enormi possibilità di appropriazione dei linguaggi artistici da parte delle persone comuni: possedere una macchina fotografica o un registratore, (o, aggungeremmo oggi, possedere una telecamera o accedere alla rete), significa abbattere la distanza fra fruizione e competenza artistica, favorire la democrazia artistica e espressiva. Nella sua analisi il teatro figurava, rispetto alle nuove arti, come paradigma di diversità, legato antropologicamente alla presenza, al qui e ora, alla non riproducibilità, alla ritualità e a ciò che Benjamin chiamava “aura”. E allora, quale spazio per il teatro nell'epoca della società di massa, se non uno spazio residuale?

Benjamin era affascinato dalla marginalità antropologica del teatro ma al contempo ammirava profondamente la nuova estetica brechtiana, tesa a rendere lo spettatore teatrale non passivo e ipnotizzato, ma competente, e per questa via, capace di democratizzare l'arte del teatro. Secondo questa prospettiva, l'estetica di Boal e del Teatro dell'Oppresso è responsabile di un formidabile scarto ulteriore, perché ha inventato linguaggi teatrali totalmente riproducibili, sebbene non tecnicamente, cioè con l'ausilio di apparecchiature esterne, ma artigianalmente: linguaggi tecniche e giochi suscettibili di facile e immediata appropriazione da parte dei non professionisti, da parte di tutti e di ognuno. Anche per questo, a mio parere, questa metodologia teatrale si è così capillarmente diffusa a livello planetario: perché -al contrario del teatro estetico e di rappresentazione- è consona al secolo della società di massa, il Novecento, l'epoca che esalta “il valore politico/democratico della fruizione per tutti” (Benjamin); e il Teatro dell'Oppresso è stato capace (come Benjamin apprezzerebbe) di declinare questo valore in senso non consumistico, bensì popolare ed emancipatorio.