

Titolo || Perché “Teatro Sociale”?
Autore || James Thompson; Richard Schechner
Traduzione dall’Inglese di || Riccardo Brunetti
Pubblicato || «Sciami», 2018 - www.nuovoteatromadeinitaly.sciami.com
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 1 di 4
Lingua || ITA
DOI ||

Perché “Teatro Sociale”?¹

di James Thompson; Richard Schechner

“Teatro sociale”² è una locuzione usata comunemente in italiano per una pratica che nei contesti anglofoni corrisponde a differenze terminologiche sconcertanti: *applied theatre* (teatro applicato - Inghilterra e Australia), *community-based theatre* (teatro di comunità - Stati Uniti), *theatre for development* (teatro per lo sviluppo - alcuni paesi asiatici e africani) o *popular theatre* (teatro popolare - Canada).

È quindi una locuzione utilizzata qui *in traduzione*.

Comprendiamo che esporre il “teatro sociale” su *The Drama Review* è già un atto performativo – può portare a *creare*, oltre che a *descrivere*. Si tratta di analizzare, descrivere e teorizzare pratiche che si mescolano in contesti molto diversificati.

Preso nel suo insieme, il teatro sociale si affianca, o talvolta sostituisce, il “teatro estetico” (includendo i teatri d’arte, sperimentali, accademici e commerciali). Non desideriamo affatto negare né gli aspetti sociali del teatro estetico, né quelli estetici del teatro sociale, ma piuttosto sottolineare le differenze negli scopi, nel pubblico, nei luoghi e nelle produzioni.

Non molto tempo fa, grossomodo dalle ultime decadi del XIX secolo fino agli anni ’70 del secolo scorso, era il teatro estetico ad essere dominante – almeno nelle grandi città occidentali e nelle loro estensioni coloniali e post-coloniali. In questi teatri, venivano presentate e dibattute questioni di rilevanza sociale; venivano sperimentati nuove modalità di approccio a realtà sociali ed individuali; venivano proposte al pubblico nuove forme espressive. Inoltre, quel pubblico era eterogeneo, formato da persone provenienti da diverse classi sociali, con diverse religioni, mentalità e opinioni. Persino dopo l’avvento del cinema e nei primi decenni della televisione (ma prima di internet), il teatro continuava ad essere uno dei maggiori forum del dibattito pubblico.

Tuttavia, durante, e sempre di più dopo, i parossismi di quelli che sarebbero stati battezzati “gli anni ‘60”, il teatro estetico cominciò a tramontare. Questo effetto non era solo riscontrabile nel teatro commerciale, che mirava ad un pubblico ristretto, benestante e alla ricerca di intrattenimento. Anche l’avanguardia cominciò a perdere di senso, in quanto ogni nuova proposta non era “avanti” a nulla. Al loro posto, varie tecniche e approcci sviluppati lungo i precedenti cento anni furono elaborati, approfonditi e portati ad alti livelli di efficacia. Oggigiorno, l’avanguardia è solo un insieme di stili tra i tanti. Alcuni lavori d’avanguardia sono estremamente interessanti, ma queste performance non criticano o problematizzano più lo status quo, che già da tempo ha imparato a fare spazio ad una grande varietà di stili. Senza dubbio i media, e specialmente internet, hanno cominciato ad attrarre talentuosi che prima avrebbero potuto focalizzarsi sul teatro. Oltretutto, il generale fallimento della rivoluzione proposta dagli anni ’60 fu seguita dalla comparsa delle “politiche identitarie”, una frantumazione radicale del “pubblico” come entità singola in numerosi gruppi che raccolgono individui di simile ideologia, religione, genere, orientamento sessuale, razza, nazionalità, etnia, etc.

“Il teatro” cessò di esistere come singola entità. Al suo posto, - e ciò non è necessariamente negativo, ma qualcosa le cui conseguenze vanno esaminate – emersero molti tipi differenti di teatro, tra cui il teatro sociale. **Si può definire il teatro sociale come un teatro con specifici scopi sociali; un teatro dove l’estetica non è l’obiettivo principale; un teatro fuori dal regno del commercio, che guida Broadway, e dal culto del nuovo, che domina le avanguardie. Il teatro sociale si sviluppa in diversi luoghi – dai penitenziari, campi profughi e ospedali, a scuole, orfanotrofi e ospizi per anziani. I partecipanti sono gli utenti locali, disabili, detenuti e molti altri, spesso provenienti da categorie vulnerabili, svantaggiate e marginalizzate. O anche con persone che hanno perso il senso dell’appartenenza ad un gruppo, che sono internamente o esternamente dislocati o senza dimora. Il teatro sociale spesso si svolge in luoghi e situazioni che non sono quelle tipiche del teatro, trasformando in performer chi non lo è. I professionisti del teatro sociale sono “facilitatori” – *corego* nei termini di Schinà o *joker* in quelli di Boal – che aiutano gli altri nella performance e sono a loro volta performer. I professionisti di teatro sociale sono spesso artisti, anche se non c’è bisogno che lo siano.**

Il teatro sociale attinge alle teorie e ai saperi che si riferiscono ai particolari luoghi che ospitano il progetto. Così, ad esempio:

- il teatro nelle scuole ha usato le teorie educative per riflettere sul proprio operato;
- il teatro per lo sviluppo e l’integrazione culturale ha usato le teorie dello sviluppo sociale per guidare le proprie analisi;
- il teatro nelle carceri ha usato differenti modelli criminologici o della teoria della riabilitazione per spiegare le proprie pratiche.³

Applicare il teatro all’argomento o alla situazione che ci si trova di fronte significa che l’operatore di teatro sociale entra in uno spazio pratico e discorsivo già colmo di riferimenti psicologici e/o sociologici. Gli addetti del teatro sociale sono consapevoli che i progetti non vengono approvati da fondazioni artistiche, critici, pubblico teatrale o dal mondo accademico, ma da agenzie governative, non-governative e dalle amministrazioni delle comunità locali (ufficiali penitenziari, insegnanti, operatori sociali, etc.).

¹ Tratto da: “Why ‘Social Theatre’?” di James Thompson e Richard Schechner. *The Drama Review*, 48 (2004): 11-16. L’articolo è firmato dai due autori ad introduzione del numero speciale di *TDR* da loro curato. Traduzione di Riccardo Brunetti.

² [In italiano nell’originale, *NdT*].

³ [*NdT*: Interessante aggiungere a tale elenco anche il teatro nei contesti di cura e riabilitazione, che usa i saperi della psicologia, della psichiatria, della psicoanalisi per leggere le dinamiche psichiche e relazionali e per orientare l’intervento.]

Titolo || Perché “Teatro Sociale”?

Autore || James Thompson; Richard Schechner

Traduzione dall’Inglese di || Riccardo Brunetti

Pubblicato || «Sciami», 2018 - www.nuovoteatromadeinitaly.sciami.com

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

Il teatro sociale si promuove sostenendo che “supporta l’autostima”, “costruisce la fiducia”, “gestisce la rabbia”, “guarisce ferite psicosociali”, “crea nuovi approcci all’insegnamento”, “promuove lo sviluppo partecipativo della comunità” e/o “può operare costruttivamente di fronte ad ogni tipo di esperienza traumatica o di sofferenza”. Il lavoro viene così spiegato – tradotto – per adattarsi allo specifico contesto sociale. Mentre il lavoro di traduzione è apprezzabile e necessario – e molti progetti di teatro sociale non verrebbero finanziati se gli artisti teatrali non avessero sviluppato le loro competenze nell’esprimersi nel gergo di queste organizzazioni e discipline – pensiamo sia importante interrogarci proprio su questo processo di adattamento. Anche se è necessario usare il “linguaggio delle politiche pubbliche” in momenti di auto-promozione, non dobbiamo confondere le operazioni di persuasione con l’analisi critica. Restringere il teatro sociale alle definizioni determinate dal discorso delle politiche pubbliche sminuisce la pratica.

Il teatro sociale non è – o almeno, a nostro parere, non dovrebbe essere – limitato a portare pratiche performative in spazi non teatrali, come incontro di due entità separate: teatro e intervento sociale. Dobbiamo pensare, piuttosto, all’interazione dinamica delle due pratiche, un’interazione capace di mutare entrambe le discipline.

I limiti del modello “due discipline si incontrano ma nessuna delle due cambia” può essere esplorato considerando quello a cui facevamo riferimento più sopra come “traduzione”. Il teatro sociale comprende l’apprendimento delle convenzioni e dei comportamenti degli spazi e delle comunità in cui un progetto si sviluppa. Ad esempio, gli operatori teatrali svolgono una ricerca sulle politiche criminologiche e di riabilitazione dei detenuti prima di lavorare in un penitenziario. L’artista approfondisce i bisogni dei giovani disabili prima di cominciare un progetto. Lo scrittore investiga sull’AIDS/HIV per creare la *pièce* educativa per i suoi studenti partecipanti. Ma questa ricerca deve concretizzarsi in molto più di una semplice traduzione. Deve diventare una performance capace di trasformare la conoscenza e l’esperienza dei praticanti, dei partecipanti e del pubblico. Non deve solamente costruire una mappa o sedere autoritariamente al di sopra. Parlare ad un direttore di un carcere del valore del teatro per i bisogni riabilitativi dei detenuti è una performance che forse adotta molta della terminologia appartenente alla teoria della riabilitazione carceraria, e dice poco del “teatro dell’oppresso” anche se lo mette in pratica.

O considerate un’altra possibilità. Condurre laboratori per studenti con disabilità fisiche necessita una comprensione complessa dei bisogni del gruppo e chiarezza riguardo alle condizioni necessarie dei progetti teatrali. Invece che interpretare questo processo come un piazzare il teatro in mezzo agli studi sulla disabilità, deve essere considerato come l’interazione tra due distinti campi della performance, nelle pratiche e nei discorsi che circondano quelle pratiche. Questa interazione non finge un facile equilibrio, ma esiste come un flusso continuamente rinegoziato tra i differenti campi.

Il punto di vista che dipinge il teatro sociale come un semplice portare il teatro in luoghi senza teatro o dove questo sia stato danneggiato o distrutto, deve essere sfidato da quello che vede la pratica del teatro sociale come una complessa performance interdisciplinare. Dalla prospettiva degli studi sulla performance, i luoghi del “non teatro” sono in realtà spazi dove avvengono molteplici performance. Prigioni, campi profughi, ospedali, etc. non sono scevri dal teatro e non fanno esperienza del teatrale solamente quando ci si organizza un progetto di teatro sociale. Questi luoghi sono arene ricche di momenti performativi – a volte piccoli e sottili ed altre volte grandi ed evidenti. Questi spazi ed i regimi di conoscenza e pratica che vi operano si esprimono in performance. Gli abiti, l’atteggiamento e le risposte delle persone sono performativi – e ancora di più in luoghi istituzionali e altamente controllati come prigioni, ospedali, scuole e campi profughi. Il teatro sociale utilizza un insieme di processi performativi per creare nuovi eventi performativi in luoghi già pieni di performance. Nei termini di Eugenio Barba, la performance extra-quotidiana dei laboratori e del teatro applicato, incontra le performance quotidiane della vita pubblica e sociale. Così l’azione di usare il teatro in questi contesti deve essere compresa come un processo di incontro e competizione performativo, non meramente come un portare il teatro in luoghi senza teatro. Quello che fa il teatro sociale più efficace è svelare il performativo in quell’ambiente, rendendosi ad esso complementare o mettendolo a repentaglio, sfidandolo o elevandolo a potenza. **Non c’è risultato prevedibile a questo incontro delle performance quotidiane con le performance deliberate del teatro sociale.**

Ma i luoghi sono tutti uguali nelle loro qualità performative? Probabilmente ogni luogo è saturo di performance ed è quindi sbagliato focalizzarsi qui su uno piuttosto che su un altro. Questo può essere corretto teoricamente, ma è l’esperienza personale a guidare la risposta. Per Thompson, le zone di guerra e le prigioni sono centrali per la sua pratica (e per quella di molti altri nell’ultimo decennio). Questi luoghi offrono situazioni estreme dove il teatro sociale ha un impatto profondo e vitale. Grandi performance di punizione, divisione, deterrenza e vergogna si possono trovare nel quotidiano di prigioni, del sistema giuridico e nelle pene inflitte ai detenuti. La guerra – “teatro di guerra” è una definizione logorata ma accurata – è incessantemente drammatizzata in miti di eroismo nazionalista, coraggio e tragedie personali. Fare teatro con prigionieri o comunità colpite dalla guerra inevitabilmente risuona con i processi performativi più vasti.

Per essere più precisi, creare un progetto teatrale in carcere vuol dire:

1. Lavorare con persone già caratterizzate come “criminali” che sono obbligate ad indossare costumi e a vivere seguendo dei copioni molto rigidi. I detenuti sono in prigione come deterrente verso altri: la loro pena è una performance per un pubblico sociale ben più vasto.

2. Lavorare in un luogo confinato dal quotidiano, dietro delle sbarre. Con quattro pareti e senza “quarta parete”, osservato da ogni direzione.

3. Lavorare all’interno di una pratica riabilitativa che fa fare ai prigionieri le prove per il rilascio nel mondo “reale”.

Creare un progetto teatrale in una zona di guerra significa:

Titolo || Perché “Teatro Sociale”?

Autore || James Thompson; Richard Schechner

Traduzione dall’Inglese di || Riccardo Brunetti

Pubblicato || «Sciami», 2018 - www.nuovoteatromadeinitaly.sciami.com

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

1. Lavorare con persone caratterizzate come vittime, carnefici, combattenti o civili. Le persone non hanno modo di scegliere i loro ruoli. Ed alcuni fingono di essere chi non sono.

2. Lavorare in un “teatro di guerra” per definizione – un luogo di operazioni dove vengono messe in scena delle battaglie.

3. Lavorare dove i gruppi vedono le proprie storie drammatizzate per loro dai media e altri che abusano del termine “tragedia” per descrivere esperienze quotidiane.

4. Lavorare con persone terrorizzate dalla testimonianza di atti di violenza messi in scena per instillare in loro la paura. O persone che sono state partecipanti volontari o involontari di violenze.

Il teatro sociale può essere generalmente descritto come teatro praticato in spazi/tempi di crisi. Che tipo di performance emergono da questi spazi e tempi?

Testimonianza: Coloro che ne hanno fatto esperienza raccontano o agiscono ciò che “accadde realmente”. La performance di testimonianza può spaziare da documentari artistici (dal vivo o attraverso i media) a processi giudiziari come la Truth and Reconciliation Commission (Commissione Verità e Riconciliazione) sudafricana. Le performance di testimonianza hanno un ampio spettro di scopi: dal creare una memoria storica, alla catarsi, al castigo.

Accusa, spesso un sottoinsieme della testimonianza: Durante la “guerra sporca” in Argentina (1976-1983), migliaia di attivisti di sinistra e altri supposti nemici del regime militare furono rapiti, torturati e assassinati dalla polizia e dai militari. Alla fine della guerra sporca, il nuovo governo era più interessato ad “andare avanti” che a portare i colpevoli alla giustizia. Come risposta, dal 1983 in poi, un gruppo di “Madres” (matri) vestite di nero hanno marciato silenziosamente in circolo intorno alla Plaza de Mayo di Buenos Aires ogni giovedì pomeriggio, chiedendo di conoscere il destino dei loro figli. Le Madres portano foto dei *desaparecidos*, indossano fazzoletti con su scritti i nomi degli scomparsi e puntano il dito in atto accusatorio verso il Palazzo Presidenziale. L’apparizione settimanale delle Madres combina l’iconografia Cristiana, il poderoso culto della Madre latino-americano e il teatro politico. Più ufficialmente, i processi per i crimini di guerra – a Norimberga o oggi a l’Aia – sono teatri di accusa.

Azione civile: Il miglior esempio è il Teatro dell’Oppresso di Boal – Teatro Forum, Teatro Invisibile, Teatro Legislativo, etc. Lo scopo è permettere ad individui e gruppi di identificarsi, esprimersi, e mettere in pratica alternative a situazioni e sistemi che li opprimono. In una dimostrazione di Teatro Legislativo, Boal operò come membro del consiglio comunale di Rio de Janeiro. Altri teatri d’azione includono una moltitudine di performance orientate verso specifici problemi – dalla guerriglia teatrale di Greenpeace alle proteste orchestrate contro la World Trade Organization.

Alleviamento: Le persone in crisi hanno bisogno di pace, cibo, acqua, medicinali, rifugio e, presto o tardi, lavoro. In altre parole, la costruzione di una comunità. Le persone hanno anche bisogno di affrontare e comprendere ciò che è accaduto – e poi imparare come andare avanti. A breve termine si può contare sulle varie arteterapie. A lungo termine, c’è il teatro per lo sviluppo e il teatro basato sulla comunità. I rituali religiosi e sociali sono anche un mezzo per alleviare: ciò che non può essere spiegato o giustificato sulla terra può essere attribuito al soprannaturale; oppure gli dei possono intervenire con guarigioni o vendette. Preghiere, cerimonie, funerali, ricorrenze religiose e civili e sbandieramenti aiutano le persone a continuare con le loro vite. Ovviamente, tutti questi rituali sono tutti troppo facilmente manipolati e sfruttati.

Intrattenimento: Mai sottovalutare che sollievo può portare una parentesi di divertimento, fantasia e fuga immaginativa. L’intrattenimento può spaziare dai generi più tradizionali ai *divertissement* d’importazione. La presenza di intrattenimenti tradizionali, popolari e globali sono un segnale che le cose stanno “tornando alla normalità”. In tempi di crisi, i rituali e l’intrattenimento sono *entrambi* dei mezzi per affrontare ciò che è accaduto e per evadere dalla fatica quotidiana. Se il ricordare è cruciale per la testimonianza, l’accusa, la gestione dei traumi e la cura, il dimenticare è necessario per il ripristino della vita quotidiana e per la sanità sociale a lungo termine. L’intrattenimento è una sorta di sonno collettivo corredato di sogni piacevoli.

Arte: Infine – e chi lo sa esattamente quando? – le esperienze orribili possono essere tramutate in modalità espressive più “universali” ed “estetiche”. La tragedia greca si specializzò in questo: *Le troiane* di Euripide, ad esempio. Picasso e Goya furono capaci di arrivare a ciò con *Guernica* e *I disastri della guerra*.

Questi tipi di teatro sociale – teatri in spazi/tempi di crisi – possono essere raggruppati in quattro categorie che hanno una relazione logica e sequenziale tra di loro:

1. Teatro per la cura.
2. Teatro per l’azione civile.
3. Teatro per la comunità.
4. Teatro per trasformare l’esperienza in arte.

Nonostante questi tipi possano accadere contemporaneamente, si sviluppano logicamente come una sequenza che va dall’alleviamento della sofferenza, all’azione, alla costruzione di comunità, all’arte. Senza alleviare il dolore e senza agire non può esserci comunità; senza comunità non può esserci arte. La disciplina degli studi sulla performance promette di guidare il teatro al di fuori del suo campanilismo, fino ad una necessaria e solida interdisciplinarietà. **Negli studi sulla performance, tutte le aree della vita sociale sono riconosciute come argomenti per il teorico della performance. Il teatro sociale porta questo standardo nella pratica, andando in ospedali, prigioni e zone di guerra, e provando che la performance stessa è un modo per comprendere cosa accade in questi luoghi; per intervenire, partecipare e collaborare in maniera positiva con le persone che vivono in questi luoghi.** La performance del punire o del curare, o il teatro di guerra, non sono usati dagli operatori di teatro sociale come “materiale grezzo”, come alcuni artisti fanno sfruttando persone ed eventi per poi tornare alle loro gallerie,

Titolo || Perché “Teatro Sociale”?
Autore || James Thompson; Richard Schechner
Traduzione dall’Inglese di || Riccardo Brunetti
Pubblicato || «Sciami», 2018 - www.nuovoteatromadeinitaly.sciami.com
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 4 di 4
Lingua || ITA
DOI ||

accademie o teatri con nuove reazioni artistiche. Invece, creando un teatro su, di e con persone marginalizzate, ammutolite e oppresse, i praticanti di teatro sociale asseriscono che *tutti* possiamo fare esperienza della performance in modi più ampi e profondi di sempre.