

Il teatro sociale. Da spettatori ad attori della comunità globale

Claudio Bernardi

Nell'era globale dominano due perniciosi modelli politici: quello economico e quello delle identità nazionali, religiose o etniche.

La globalizzazione ha messo in crisi la modernità politica fondata sulla sovranità degli Stati ora in balia del capitale che sposta ingenti risorse da un punto dell'altro del pianeta, alla ricerca dello stato più accogliente e meno caro. Lo Stato non controlla e non governa più l'economia, né la comunicazione. La sua crisi ha rilanciato l'esigenza di comunità e di governo internazionale per salvare la vita umana di tutti noi, esposti a pericoli e minacce di ogni tipo: migrazioni, fame, disastri ambientali, terrorismo, epidemie, povertà, guerre ecc. Se esiste una società globale oggi è la società del rischio che opprime di emergenze critiche l'intera catena delle comunità locali.

Contro la globalizzazione, dotata di meccanismi astratti e impersonali, si fa strada la tendenza a rinchiudersi nella propria identità, opponendosi in modo ostile alle altre culture. Nella lotta alla sopravvivenza ritornano, in mancanza di una "democrazia globale" (che promuova i diritti individuali, la sicurezza, la prosperità, l'uguaglianza e la giustizia del mondo), meccanismi sacrificali, ossia la ricerca di un capro espiatorio. Ricompaiono così antiche opposizioni. noi/loro, amico/nemico, familiare/estraneo. La ricerca di una identità nazionale, etnica o religiosa, porta inevitabilmente all'accrescere dei conflitti e dell'odio, all'inimicizia e alla distruzione reciproca.

Il sogno mondiale è una società che da una parte superi l'astrattezza e l'impersonalità del liberalismo e della socialdemocrazia, ossia l'applicazione meccanica di concetti universali come democrazia, tecnologia, scienza, diritti individuali, mercato, e che, dall'altra, valorizzi la storia, le differenze, le identità, le visioni, la vita di persone immerse in contesti relazionali di ordine religioso, linguistico, culturale, affettivo, ecologico.

La sfida attuale è come creare questa società che concili locale e globale, astratto e concreto, esigenze individuali e legami sociali, giustizia e libertà, sicurezza e sviluppo. Non contando più o quasi sullo Stato provvidenza, in cui ormai l'equità sociale ha lasciato il posto ad una infernale macchina di distribuzione clientelare, gestita da apparati burocratici o partitici che alimentano fenomeni patologici di disaffezione civile, narcisismo, dissoluzione della solidarietà, alienazione di massa.

Contro la burocrazia dello Stato e degli organismi internazionali, contro i riti di guerra e di esclusione delle identità chiuse, contro la mercificazione delle relazioni del mercato occorrono altri modi di essere e fare società, occorre un rinnovamento dei patti per essere e diventare soci, amici, compagni, per condividere le risorse della Terra, ma anche per trovare le soluzioni ai problemi che ci assillano. Solo una politica della socialità, che metta al primo posto la condivisione, ci può salvare. Ma come si crea la *societas*?

Una delle nuove e più interessanti vie è il teatro sociale.

In Occidente il teatro critico e impegnato ha una lunga tradizione. Il suo assunto è che sapere come stanno le cose porta ad un comportamento retto. L'apice del "teatro critico" è forse Brecht, che sopprime effetti spettacolare ed emozioni, per favorire la presa di coscienza dello spettatore. Ma il teatro non è solo rappresentazione, spettacolo. E' stato Artaud a rivelare che a teatro nulla è più efficace dell'azione del corpo e del gesto. Ed è stato Boal a dire che spettatore è una parola oscena. Che il teatro necessario è quello in cui siamo attori e non spettatori.

Il teatro non più diviso tra attore e spettatore, tra scena e platea, il teatro come coro è appunto la caratteristica fondamentale del teatro sociale che si occupa dell'espressione, della formazione e dell'interazione di persone, gruppi e comunità, attraverso attività performative che includono i diversi generi teatrali, il gioco, la festa, il rito, lo sport, il ballo, l'animazione, gli eventi e le manifestazioni culturali. Il teatro sociale si definisce come l'arte dei corpi che mira alla costruzione o ricostruzione del corpo sociale e individuale. Si distingue dal teatro d'arte, commerciale o d'avanguardia, perché non ha come finalità primaria il prodotto estetico, bensì la relazione, la socialità, la partecipazione.

La più diffusa tecnica del teatro sociale è quella dell'oppresso, inventata da Augusto Boal. Il teatro dell'oppresso si prefigge di sensibilizzare, attraverso le sue varie forme come il teatro legislativo o il teatro forum, una comunità sui suoi problemi di ordine economico, sanitario, culturale, sociale ecc. Attraverso una provocatoria rappresentazione della situazione, il teatro dell'oppresso dimostra la possibilità di risolvere meglio i problemi rispetto a ciò che accade. Il teatro dell'oppresso è molto sbilanciato sulla parte politica della comunità, è "modernista", si richiama cioè ai valori, anche rivoluzionari, ma astratti, dell'inclusione statalista dell'Occidente.

La parte religiosa, simbolica, affettiva, celebrativa, relazionale, comunitaria, insomma il mondo della differenza, è in genere esclusa. La tradizione è considerata ideologica, una sovrastruttura culturale per tenere docili gli oppressi. Ma oggi il dominio globale è soprattutto dominio simbolico. Inoltre l'alienazione riguarda la propria capacità di produzione non solo economica, ma anche culturale e sociale. E' l'agire simbolico dunque che accresce la "resistenza" dei popoli e impedisce di diventare meri consumatori. Occorre invece essere produttori di cultura, società, economia.

Per queste finalità, il teatro sociale recupera e lavora profondamente sulla ritualità della comunità, sia quella della tradizione, sia quella dell'invenzione, rinforzando il calendario festivo, accrescendo gli spazi, i generi, i riti quotidiani di aggregazione, di celebrazione, di gioco, di espressione. Nel segno tuttavia del progresso comunitario.

Come esempio di convergenza tra tradizione e modernità si può citare il Teatro Utile dell'«Imako Teatri», sorto in Costa d'Avorio alla fine del Novecento. Il suo lavoro si può riassumere nel motto: temi nuovi in contesti tradizionali. Una breve descrizione di un loro intervento aiuta a capire come il metodo del meticcio culturale funzioni e possa essere molto efficace ovunque. L'Aids (in francese Sida) è in Costa d'Avorio una delle principali cause di mortalità. Gran parte della popolazione ignora come si trasmette la malattia e chi lo sa si vergogna. Se uno scopre di essere positivo, nasconde agli altri la causa dei suoi mali. Lo stesso fanno i familiari. Le campagne di sensibilizzazione non sono efficaci soprattutto se fatte con la comunicazione mediale. Il sistema sanitario locale è penoso e costa caro; così i malati si presentano alle strutture ambulatoriali all'ultimo momento, quando è troppo tardi. Oppure non potendo sostenere le spese di ospedalizzazione, molti tornano ai villaggi sperando di essere curati e guariti con i metodi tradizionali. Si affidano spesso a falsi guaritori per i quali l'Aids è una miniera d'oro. I più finiscono per essere segregati in una capanna del villaggio, per non contagiare gli altri, in attesa della morte.

L'«Imako Teatri» nel 1996 porta in giro uno spettacolo, *Sida, c'est quoi-même*, nei diversi villaggi per cambiare l'atteggiamento della gente e convincere le comunità locali ad accogliere gli ammalati. Con la tecnica del teatro invisibile, messa a punto da Augusto Boal, gli attori arrivano ad un villaggio dicendo di essere un'associazione di aiuto per i malati di Aids. Girano per le capanne somministrando a tutti un questionario, che serve in realtà a mettere in luce la grande disinformazione della gente. Ad un certo punto compaiono due sieropositivi che raccontano di essere stati cacciati da tutti e di essere stati accolti solo dall'«Associazione», i cui membri fanno vedere che non c'è nessun pericolo a stare con i malati. Gli abitanti del villaggio si convincono e accettano nelle loro case i due malati. Il giorno seguente compare un guaritore il quale promette rimedi miracolosi. Nel frattempo arriva il fratello di una delle attrici che finge di essere sieropositivo. Sostenendo di appartenere ad una setta cristiana, il fratello inveisce contro la sorella dichiarando che la malattia che l'ha colpita è la giusta punizione delle sue colpe e segno della maledizione divina. La ragazza ha un malore e si scatena un parapiglia tra i protagonisti. Si accendono feroci discussioni a cui prende parte tutto il villaggio. Quando la situazione rischia di degenerare, una voce dal megafono rivela che tutto è una messa in scena. Incomincia ora lo spettacolo che era stato annunciato dall'Associazione. Si tratta di un balletto che visualizza, con attori travestiti da virus e globuli bianchi, cos'è l'Aids, come si diffonde, come si cura, e tutte le informazioni sulla malattia date da un conduttore, il joker. Terminato il balletto si organizza una sorta di gioco a premi. Gli attori pongono delle semplici domande sulle modalità di trasmissione, sulle misure preventive da osservare, su quello che si può fare o si crede di non poter fare nella vita quotidiana a contatto con portatori di HIV. Il premio per le risposte corrette è una confezione di

preservativi. Vengono inoltre distribuiti materiali informativi. Prima di chiudere lo «show» si dà la parola al capo del villaggio e al personale sanitario locale per le raccomandazioni alla popolazione. Infine attori e musicisti salutano il pubblico e lo invitano ad una danza collettiva finale.

Un altro insieme di tecniche che viene utilizzato dal teatro sociale attinge all'area dello psicodramma per il motivo opposto. L'obiettivo infatti è la valorizzazione della persona, che spesso in contesti comunitari subisce gravissime violazioni dei diritti personali e molteplici forme di oppressione. Lo strumento fondamentale dell'intervento è il laboratorio teatrale che propone un profondo lavoro degli attori "sociali" su loro stessi, sulle relazioni interpersonali, con improvvisazioni sulle situazioni di vita, approdando poi a spettacoli od eventi esterni. Nella fase di laboratorio si prende coscienza e conoscenza del proprio corpo, si smontano le rappresentazioni e gli scenari di vita scritti e imposti dalla cultura di riferimento, si esplorano le infinite possibilità di espressione e di relazione, di percorsi di formazione e liberazione personale. Rispetto all'approccio della maggior parte delle terapie psicodrammatiche il teatro sociale affianca il percorso sui problemi individuali ad un progetto di trasformazione del sociale. Infatti il benessere procurato all'individuo nel laboratorio si annulla se non cambia anche il contesto. Certo l'individuo può adattarsi, anche simulando, all'ambiente oppure si rinchiede nel gruppo come ambiente protetto per scappare dai problemi reali. Tuttavia un progetto di teatro sociale per essere veramente tale deve incidere sulla trasformazione positiva dell'ambiente di vita. Ciò avviene per contagio, quindi in modo fisico. La comunicazione è a stretto raggio, ma funziona molto meglio di qualsiasi altro sistema di comunicazione mediale. In poche sedute di laboratorio teatrale si crea infatti una grande intimità e affiatamento tra le persone, si crea un gruppo che diffonde poi all'esterno la ricerca di uno stare insieme, di una socialità, né di tipo sacrificale né di tipo burocratico, ma altamente solidale.

Per capire le potenzialità del teatro sociale cito il caso di un progetto in corso nello Sri Lanka legato ad un programma di aiuto alle popolazioni colpite dallo tsunami nel 2003. Nelle situazioni di emergenza (guerre, epidemie, alluvioni, disastri ecologici ecc.) tutti più o meno "vedono" e sanno cosa fare per la ricostruzione materiale. Molto più labile è invece il piano della ricostruzione "sociale" delle macerie psicologiche e comunitarie. In questi casi è lampante il "buco" degli interventi "tradizionali". Quello che succede nel campo dello spettacolo è identico negli altri campi, sanitario e psicosociale per primi. Il contributo del mondo dello spettacolo infatti è quello di produrre o spettacoli di qualsiasi tipo per raccogliere fondi oppure di produrre spettacoli ad hoc per sensibilizzare pubblici diversi sulla questione, eventualmente per denunciare le "colpe" e le responsabilità particolari o generali. Soldi o critiche non risolvono purtroppo la questione della ricostruzione "immateriale" delle persone e della comunità.

Gli interventi diretti sia nel campo della terapia psicosociale che nell'ambito dell'animazione socioculturale si restringono a piccoli gruppi di persone e lasciano quasi intatto il corpo sociale. Inoltre durano troppo poco tempo, il tempo dell'emergenza, per produrre effetti duraturi. In terzo luogo le forze di intervento relegano spesso ad un ruolo marginale singoli, gruppi e comunità. Esauriti i fondi e gli interventi non crollano solo gli aiuti, ma la ricostruzione profonda e curatrice si interrompe, lasciando tutto nel limbo dei lavori sospesi che cadono in rovina o, peggio, nelle mani dei lestofanti locali. Ogni intervento di teatro sociale prevede invece un forte partenariato e una grande partecipazione di tutti sia alla definizione del progetto, sia al percorso e alle strade da intraprendere per arrivare agli obiettivi, sia la valutazione dei risultati.

Ogni fase di lavoro è partecipata e crea legami, alleanze, coesioni derivanti sia dal fatto di stare bene insieme sia dal vedere gli effetti del lavoro subito e nel breve, medio e lungo termine. Un microprogetto nello Sri Lanka riguardava ad esempio la protezione civile. Nell'incontro tra esperti occidentali e abitanti locali sono state dapprima individuate innanzitutto le cause più frequenti di pericolo, inondazioni, terremoti, animali pericolosi, incidenti domestici, epidemie ecc. Sono stati discussi poi i comportamenti scorretti e quelli corretti, poi si è affrontato il problema di come far apprendere al maggior numero di persone e in maniera efficace le principali forme di protezione. Lezioni frontali e fascicoli esplicativi e altri tradizionali sistemi occidentali di segnalazione dei pericoli sono stati sottoposti a prove dal vivo. Si è visto che il sistema attivo della partecipazione era

molto più incisivo sia per i formatori come per gli "studenti". Scomposti in unità didattiche, ogni "pericolo" veniva presentato con supporti visivi e poi agito per il comportamento scorretto da un clown e per il comportamento corretto dai discenti. La simulazione dal vivo verificava sia le competenze di salvaguardia sia la capacità di trasmettere ad altri le buone pratiche. Continuo in ogni momento del "corso" era la creazione, pur in un contesto istituzionale, di un clima di amicizia e di sostegno.

Il sistema del contagio o dei cerchi di diffusione funziona grazie al fatto che ogni membro del gruppo formato è, a sua volta, un formatore impegnato a diffondere, a livello orizzontale ad amici, parenti, conoscenti e colleghi, sia a livello verticali, con i propri studenti, ma anche con i propri superiori, i saperi, le pratiche, le sensibilità, le problematiche di soccorso civile. Si è innescato così un processo culturale e sociale che da una situazione iniziale di estrema ignoranza sulla protezione civile attraverso programmi locali di formazione, fondata sull'intesa tra persone e sulla loro competenza salvavita, sta producendo una primitiva "protezione civile", un nucleo di persone che approfondirà la questione e contribuirà alla crescita, dai più bassi ai livelli più alti degli ambienti di vita, di organizzazioni, procedure e programmi che salveranno molte vite umane ed eviteranno molti lutti individuali e sociali.