

Di seguito: full text dell'intervento in lingua italiana e inglese.

Claudio Bernardi *Il teatro sociale come arte dei corpi*

Definiamo come teatro sociale l'attività liminale e performativa fatta da e con persone, gruppi, comunità, collettività, in situazione di formazione, cura e disagio con il supporto o meno di professionisti. Il fine è l'essere e il benessere delle persone o, almeno, la riduzione del loro malessere.

## 1. Il corpo in azione

Marcel Mauss definiva il corpo come il primo e più naturale strumento dell'uomo. Al suo saggio<sup>1</sup> sulle tecniche corporee si deve l'inizio di una serie di studi e ricerche relative al corpo in azione, che spaziano dalla prossemica alle arti performative, dalle diverse pratiche di assimilazione e incorporazione (*embodiment*) della cultura alle indagini relative ai comportamenti e a ciò che Pierre Bourdieu chiama *habitus*, o strutturazione psicofisica del nostro vivere e stare al mondo<sup>2</sup>.

Per tecniche corporee si intende tutto ciò che il corpo può fare, in termini di azione, di capacità organiche e di risposta ad esigenze fisiologiche, di movimento degli arti, dei muscoli, delle membra, di capacità di afferrare, manipolare, plasmare, lavorare, e di espressività e comunicazione, nella vita quotidiana o in situazioni straordinarie, nelle relazioni affettive e sessuali, nelle attività artistiche, rituali, ludiche, festive.

La parola tecnica deriva dal greco *téchne* cioè arte, perizia nel saper fare ed operare. Le tecniche corporee vengono usate da tutti gli uomini e quindi tutti possiedono o praticano, in vario modo, l'arte del corpo. La ricca gamma di tecniche corporee presso le diverse popolazioni e nelle diverse epoche storiche indica che esse sono costruzioni culturali. A differenza degli animali l'uomo non nasce già "imparato", ma ha bisogno di un lungo addestramento del proprio corpo e di un variabile e consapevole esercizio dello stesso per vivere e sopravvivere. L'arte di addestrare ed educare il corpo umano assume le più diverse forme nelle diverse società. Esse dipendono dal sistema socioculturale in cui si vive. Ogni collettività stabilisce quali comportamenti e quali azioni siano accettabili o meno, in relazione ad una concezione del mondo esplicitata da rappresentazioni, immagini e narrazioni. Miti e riti stabiliscono le intersezioni dei diversi piani del corpo umano: fisico, psichico, sociale. C'è però una grande differenza nell'uso delle arti del corpo tra società tradizionali e società moderne. Nelle prime l'agire umano è standardizzato, con ruoli, usi e costumi rigidi. L'abito fa il monaco. Fa la persona. L'abito dice chi sei, cosa fai, che posti occupi nel mondo. E ordina la comunità. Nelle società moderne e libere dell'innovazione, al contrario, è il monaco che fa l'abito. Chi essere o diventare, cosa fare o con chi stare dipende dalle scelte della persona.

Analoga differenza si nota nell'uso delle tecniche performative, come quelle, ad esempio, della danza. La loro capacità di spezzare lo spazio, il tempo, l'agire quotidiano dimostra che le tecniche corporee non servono solo ad adeguarsi ai modelli sociali, ma anche, nei tempi liminali come quelli festivi, a trasgredirli, rinnovarli. Ma nelle società tradizionali la danza - quale, come, quando e cosa danzare - è sempre la stessa. Le forme artistiche nelle società tradizionali sono extraquotidiane, fissate e ripetitive in quanto considerate perfette, funzionali alla rigenerazione comunitaria. Al contrario in quelle moderne la creazione e l'innovazione sono continue. Non si balla mai lo stesso ballo. Ognuno balla come, quando, ciò che gli pare e piace. Le forme artistiche nelle società moderne sono quotidiane, libere e innovative, funzionali alla rigenerazione dei soggetti, singolari e plurali. Victor Turner chiamava le prime società liminali, le seconde liminoidi<sup>3</sup>.

Nel nostro mondo globale convivono modernità e tradizione. Vigono due opere essenziali. La formazione dei corpi individuali e quella dei corpi sociali, strettamente interdipendenti. Per conciliare la cura individuale occidentale con la preminenza comunitaria orientale il teatro sociale fa proprio l'approccio biopsicosociale della medicina, ovvero la cura, formazione ed espressione contestuale della persona. Tale approccio discende dalla constatazione dei limiti delle tecniche corporee separate e specifiche del biologico (medicina, fisiologia, ginnastica, sport, salute, terapie, nutrizione, sesso, ecc.), dello psichico (emotivo,

---

<sup>1</sup> Marcel Mauss, *Le tecniche del corpo* (1936), ETS, Pisa 2017.

<sup>2</sup> Pierre Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto* (1979), Il Mulino, Bologna 1983.

<sup>3</sup> Victor Turner, *Dal rito al teatro* (1982), Il Mulino, Bologna 1986, pp. 49-115.

affettivo, cognitivo, immaginifico, traumatico, empatico, erotico ecc.) e del sociale (etico, politico, giuridico, economico, familiare, associativo, comunitario, ecc.).

## 2. Creare se stessi

Bob Dylan, nel documentario a lui dedicato da Martin Scorsese, dice che “la vita non è cercare se stessi, ma creare se stessi”. Aggiunge poi: “e creare cose”<sup>4</sup>. Creare se stessi. Come? Ad Adolphe Appia dobbiamo la definizione del teatro come “arte vivente” ossia arte dei corpi. Rimproverava gli artisti perché producevano opere morte, in quanto incapaci di generare processi artistici fuori dai teatri. Secondo lui, le opere d’arte e gli spettacoli in generale sono idolatria. L’arte teatrale, invece ci dovrebbe portare alla libertà della vita. A fare di ogni vita un’opera d’arte. L’arte teatrale è l’unica che si serve del corpo vivo per trasmetterci la sua opera. L’unica arte in cui il corpo è allo stesso tempo oggetto e soggetto. Siccome ciascuno di noi è un corpo, ciascuno può essere l’autore, l’attore e l’artefice della propria vita. Per Appia l’arte non è imitazione, ma ricerca e comunione sociale della bellezza. Si tratta però non di creare belle opere, ma belle persone. E belle comunità. Come? Partiamo dall’adagio di Shakespeare: “Tutto il mondo è un palcoscenico, e gli uomini e le donne sono soltanto attori. Hanno le loro uscite come le loro entrate, e nella vita ognuno recita molte parti, ed i suoi atti sono sette età”<sup>5</sup>.

Nella sua descrizione fulminante di queste età, Shakespeare ne sintetizza in pochi tratti il comportamento caratteristico. Ne approfittiamo per citare esempi di teatro sociale in quelle età, per dimostrare come si aiutano le persone a creare e formare “se stesse e cose”.

“Prima, l’infante che miagola e vomita in braccio alla nutrice”. Più che la nutrice è oggi la madre che fin dalla nascita intraprende il fondamentale gioco della comunicazione corporea col bambino. Se lo fa con altre madri e infanti in modo ludico abbiamo la danzaticità, un connubio di danza e motricità. Si tratta di uno dei tanti linguaggi e giochi teatrali in uso dentro e fuori i luoghi dell’infanzia<sup>6</sup>.

“Lo scolaro poi, piagnucoloso, la sua brava cartella, la faccia rilucente nel mattino, che assai malvolentieri striscia verso la scuola a passo di lumaca”. Dalle elementari all’università, i percorsi scolastici sono zeppi di proposte di teatro educativo e scolastico. In gran parte mirano alla produzione di saggi e spettacoli per un’educazione alla cultura e all’arte. Nell’ottica del teatro sociale, in cui contano più i processi che i prodotti, le tecniche corporee vengono utilizzate più nella direzione della formazione della persona per le competenze della vita, life skills e soft skills (saper parlare in pubblico, problem solving, creatività, empatia, lavorare in quadra, ecc.) e per impegnarsi nella cittadinanza attiva dell’inclusione, dell’impegno ambientale e del rispetto degli altri, affrontando insieme tematiche nevralgiche come il bullismo, il razzismo, l’omofobia, le dipendenze, eccetera<sup>7</sup>.

“E poi l’innamorato, che ti sospira come una fornace, e in tasca una ballata tutta lacrime sopra le ciglia della sua adorata”. L’immagine e il culto del proprio corpo nella competizione erotica possono avere effetti collaterali devastanti quando la dipendenza dalle rappresentazioni sociali della bellezza, magrezza, tonicità è prevalente. La conoscenza e la pratica ludica ed espressiva del proprio corpo nei laboratori teatrali non funzionano solo come scoperta dei propri talenti, ma anche come processo di consapevolezza, di sviluppo delle potenzialità relazionali e di accettazione dei limiti del proprio corpo. Nei casi negativi dei disturbi del comportamento alimentare o delle diverse dipendenze autodistruttive il teatro sociale si affianca ad altre terapie non farmacologiche per il ritorno alla vita<sup>8</sup>.

“Poi, un soldato, armato dei moccoli più strambi, un leopardo baffuto geloso dell’onore, lesto di mano, pronto a veder rosso, che va a cercar la babbola della reputazione persino sulla bocca d’un obice”. Lo

---

<sup>4</sup> *Rolling Thunder Revue. A Bob Dylan Story* (USA 2019), regia di Martin Scorsese, 6’, 18” - 24”.

<sup>5</sup> William Shakespeare, *As you like it*, Act II, Scene VII, vv. 139-166, la traduzione italiana di *Come vi piace*, Garzanti, Milano 2016, è di Carlo Alberto Corsi e Nemi D’Agostino.

<sup>6</sup> Si veda ad es. Maddalena Colombo e Giulia Innocenti Malini (a cura di), *Infanzia e linguaggi teatrali. Ricerca e prospettive di cura in città*, Franco Angeli, Milano 2017.

<sup>7</sup> Claudio Bernardi e Maddalena Colombo (a cura di), *Per-formazione. Teatro e arti performative nella scuola e nella formazione della persona*, in “Comunicazioni sociali”, XXXIII, 2011, 2.

<sup>8</sup> Claudio Bernardi, Giuseppe Fornari e David Le Breton (a cura di), *Bodies Exposed. Dramas, Practices and Mimetic Desire*, in “Comunicazioni sociali”, XXXVIII, 2016, 2.

sportivo è il guerriero contemporaneo. Il teatro sociale non solo collabora ai processi di inclusione, ma anche al recupero delle persone traumatizzate, perfino nell'estremo caso del coma<sup>9</sup>.

“E poi il giudice, con un bel ventre tondo, farcito di capponi, occhio severo, barba ritagliata a regola d'arte, gonfio di sentenze e di luoghi comuni: e in questo modo recita la sua parte”. Come il giudice, ognuno recita la sua parte come lavoratore e professionista. Sulle dinamiche, i ruoli, le potenzialità, i conflitti, che esistono in ogni ambiente di lavoro si è sviluppato il settore del teatro in azienda e negli enti pubblici. La più nota tecnica teatrale è quella del role playing<sup>10</sup>.

“L'età sesta ti muta l'uomo in magro pantalone in ciabatte, le lenti al naso, la borsa sul fianco, e quelle braghe usate da ragazzo, ben tenute ma ormai spaziose come il mondo per i suoi stinchi rattappiti, e il suo vocione da maschiaccio che ridiventa un falsetto infantile, un suono fesso e fischiante”. Nella terza età, liberi da vincoli professionali e spesso anche familiari, ci si può dedicare a coltivare passioni prima impedito od ostacolate, quindi a realizzare se stessi. L'età della pensione pone però anche gran parte delle persone in attività di cura non solo dei propri familiari, ma anche di altri, attraverso la partecipazione ad associazioni e gruppi di volontariato con vari scopi. Il fare teatro per scopi ludici, aggregativi e culturali si estende spesso al teatro sociale e di comunità.

“L'ultima scena infine, a chiuder questa storia strana, piena di eventi, è la seconda infanzia, il mero oblio, senza denti, senz'occhi o gusto, senza niente”. Come succede nel caso delle demenze senili e dell'Alzheimer è la comunicazione e l'attività corporea, mescolata alle arti performative, a supplire ai deficit di socializzazione, relazione, cura, comunicazione degli approcci terapeutici tradizionali<sup>11</sup>.

### 3. Creare corpi sociali

Se prendiamo la questione più impellente di oggi che è la salvaguardia del pianeta, sappiamo che essa dipende strettamente dall'impegno del maggior numero di soggetti. Il riscaldamento globale, la salute, la pace, il contrasto alla povertà sono missioni impossibili se nazioni, comunità, associazioni, persone non trovano il modo di cooperare sia a livello locale che globale.

Ieri come oggi si pone la questione della liturgia civile. Etimologicamente, la liturgia (da (*láoos*, popolo, ed *èrgon*, opera) è l'opera che forma e beneficia la collettività. Nelle società tradizionali la liturgia è religiosa. Nell'antica Grecia era il teatro. Sotto l'Impero Romano trionfava lo spettacolo. Nel medioevo la festa. Nella modernità il culto patriottico<sup>12</sup>. Qual è la liturgia imperante oggi?

Secondo Lipovetsky e Serroy è la liturgia del “capitalismo artistico”, creatore e signore dell'uomo estetico, iperconsumatore di bellezza, che vive nella bellezza e per la bellezza. Per produrre questa bellezza il Mercato si è sposato con l'Arte. Non è più il suo nemico. Le avanguardie artistiche non sono più, come nel passato, l'opposizione critica alla alienazione e allo sfruttamento delle persone, della natura, del mondo, ma sono oggi alleate preziose del Mercato. È il sistema produttivo stesso a promuovere le avanguardie, a cercarle, moltiplicandone tendenze e stili. Basti pensare al design, alla pubblicità, alla moda, al cinema, ai media, allo spettacolo, le cui estetiche sono sempre più legate alla seduzione, all'emozione, all'affettività, all'immersione sensoriale, al narcisismo. Il Bello non è più l'orpello per far comprare al pubblico prodotti seriali e banali. L'Arte non cerca più di trasformare l'essere umano né di educarlo alla libertà, all'etica civile o alla verità. L'Arte è al servizio del Mercato. Il business oggi è vendere esperienze estetiche sempre più coinvolgenti, da vivere da protagonisti, nel proprio paese e girando per il mondo. Per il capitalismo estetico la Bellezza salverà il mondo<sup>13</sup>.

Inutile dire che la liturgia del capitalismo estetico non risolve le sofferenze del mondo (miseria, lavoro, salute, ambiente, fame, disuguaglianze, violenza, ecc.). Anzi<sup>14</sup>. Elude e schiavizza la politica intesa come costruzione del benessere del mondo. Per il quale non basta più il teatro della rappresentazione. Che

<sup>9</sup> Luca Zappi, *Un teatro necessario. Indagine sociale sull'impatto del teatro nelle situazioni di post coma*, Franco Angeli, Milano 2018.

<sup>10</sup> Sempre come esempio si cita del gruppo di ricerca dell'Università Cattolica di Milano Giovanna Zanlonghi (a cura di), *Il teatro al lavoro. Teorie e tecniche del teatro nel mondo del lavoro*, in “Comunicazioni sociali”, XXVII, 2005, 2.

<sup>11</sup> Alvisio Capostrini, Alessandro Manzella, Francesca Caracciolo, *Teatro fragile. Guida agli effetti delle pratiche teatrali con i malati di Alzheimer*, Mimesis, Milano-Udine, 2018.

<sup>12</sup> Claudio Bernardi, *Eros. Sull'antropologia della rappresentazione*, Educatt, Milano 2015.

<sup>13</sup> Gilles Lipovetsky - Jean Serroy, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Gallimard, Paris 2013.

<sup>14</sup> Claire Bishops, *Inferni artificiali. La politica della spettacolarità nell'arte partecipativa* (2012), Sossella, Bologna 2015.

sensibilizza, fa magnifiche diagnosi sulle sofferenze umane, convinto che l'azione di pochi influenzi l'operato di molti. Per numeri e potenza la rappresentazione teatrale non è in grado di competere con quella mediale. Che si rivela un mondo di chiacchiere, impotente quando si tratta di scendere in campo e agire insieme. Non a caso prolifera il teatro d'azione come l'*applied drama*. In esso gruppi di persone si trovano per affrontare e risolvere le loro problematiche esistenziali e sociali. L'*applied theatre* contempla diverse forme di teatro, come l'animazione teatrale, il teatro dell'oppresso, il teatro politico e civile, il teatro popolare, il teatro per lo sviluppo, eccetera<sup>15</sup>. Promosso e condotto da artisti, ma anche da insegnanti, attivisti, organizzatori di comunità, il teatro d'azione mira alla trasformazione della vita di persone, comunità, paesi e territori<sup>16</sup>.

Incluso nel campo del teatro applicato, il teatro sociale ne amplia le prospettive, insistendo sulla ritualità quotidiana e sugli eventi di comunità. Elimina la rousseauiana contrapposizione tra teatro e festa<sup>17</sup>. Mai e in nessun luogo come in una festa tutti sono all'opera. Una comunità esiste se ha tempi, spazi, persone, attività, riti, racconti, immagini, celebrazioni, ad essa dedicati. L'apollineo dell'impegno civile non regge senza il piacere dionisiaco. Il logos si deve fare eros.

L'immagine più usata della concordia umana è il cerchio festoso di persone di varie razze, età e culture che danzano e cantano tenendosi per mano. Non danzano pochi, danzano tutti. Nel primo caso ho uno spettacolo, nel secondo una festa. Nel primo ho un prodotto, nel secondo un processo di profondo lavoro con le persone per la costruzione e realizzazione della comunità. Tutto qua il teatro sociale. Il suo scopo, il benessere e la trasformazione positiva dei Soggetti, viene raggiunto se si arriva al loro autogoverno e alla loro libertà di realizzare al meglio i propri mondi di vita. Come arte dei corpi, il teatro sociale e di comunità rovescia il processo creativo per cui non è la vita per l'arte, ma l'arte per la vita. Autori e attori di questo teatro sono tutti i Soggetti della comunità-mondo che esercitano la loro libertà attraverso la drammaturgia intesa come creazione, progettazione, *life design*, espressione e realizzazione del sé, del gruppo, della comunità<sup>18</sup>. Se ciò vale per il decorso normale della vita, a maggior ragione il teatro di comunità vale nei casi di traumi psicosociali dovuti a catastrofi naturali, come i terremoti, o a catene di distruzione come le guerre.

Se lo strumento fondamentale della modernità-stato era il diritto, nella modernità-mondo lo strumento è la performance. Ogni strumento può essere benefico o nocivo. Tutti oggi fanno eventi. Sportivi, culturali, sociali, politici, religiosi. Non necessariamente creano l'incontro tra persone, ma possono essere anzi potenti strumenti di odio, fanatismo, scontro, violenza. Nello scenario contemporaneo i mezzi performativi si utilizzano sia per la supremazia del potere politico ed economico, sia per realizzare la comunità-mondo. Tanti sono i possibili esiti del conflitto o della cooperazione delle tre drammaturgie performative del mondo: il potere dello Stato, il commercio del Mercato e il rito dell'Associato. Vincerà l'Impero globale di un nuovo Leviatano? O il cosmopolitismo anarchico dell'economia liberistica? O la convivialità generativa della comunità-mondo?<sup>19</sup> Il teatro sociale, che si occupa per lo più degli emarginati e degli oppressi del mondo, ha ben chiaro da che parte stare, assai scontento di essere usato e sfruttato come cura palliativa. Tifa per la "comunità che viene"<sup>20</sup> formata da soggetti aperti e liberi. Consapevole che tutto ciò non potrà accadere senza il reciproco riconoscimento di tutti coloro che vogliono spingere avanti la storia della libertà, dando vita ad una nuova soggettività capace di opporsi alla prepotenza dilagante. Una soggettività che, riunendo le tante forze positive oggi disperse, frammentate, deluse, è costituita dai milioni di generativi che si prendono cura delle nostre comunità, creano le nostre imprese, rendono vive le nostre città, fanno crescere i nostri figli<sup>21</sup>.

<sup>15</sup> Tim Prentki - Sheila Preston (a cura di), *The Applied Theatre Reader*, Routledge, Oxon-New York 2009.

<sup>16</sup> Marcia Pompeo Nogueira, *Theatre for Development: an Overview*, «Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance», VII, 2002, 1, pp. 103-108.

<sup>17</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, 1758, in <http://www.espace-rousseau.ch/f/textes/lettre%20%C3%A0%20d%27alembert%20utrecht%20corrig%C3%A9e.pdf>.

<sup>18</sup> Claudio Bernardi, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma 2004.

<sup>19</sup> Francesco Fistetti, *Convivialità. Una filosofia per il XXI secolo*, Il Melangolo, Genova 2017.

<sup>20</sup> Giorgio Agamben, *La comunità che viene*, Einaudi, Torino 1990, p. 58: "il fatto nuovo della politica che viene è che essa non sarà più lotta per la conquista o il controllo dello stato, ma lotta fra lo stato e il non-stato (l'umanità), disgiunzione incolmabile delle singolarità qualunque e dell'organizzazione statale".

<sup>21</sup> Mauro Magatti, Chiara Giaccardi, *Generativi di tutto il mondo unitevi! Manifesto per la società dei liberi*, Feltrinelli, Milano 2014, p. 146.

Social theatre is, according to our definition, a liminal and performative activity, made by and with people, groups, communities, in situations of training, care and disadvantage, with or without the support of professionals. The aim is the being and well-being (well-ness) of the people involved, or, at least, a decrease of their ill-being (ill-ness).

## 1. The body in action

Marcel Mauss defined the body as the first and most natural of man's instruments. His essay<sup>22</sup> on body techniques was the first of a series of studies and research on the body in action, spanning from proxemics to performative arts, from the arts of cultural assimilation and *embodiment* to behavioural research, to what Pierre Bourdieu calls *habitus*, the psychophysical structure of our life and our way to be in the world<sup>23</sup>.

"Body techniques" are everything that the body can do, in terms of: action, organic capacities, capacity to respond to physiological demands and to move limbs and muscles, ability to catch, manipulate, shape and model, and ability to express oneself and communicate, both in everyday life and in extraordinary circumstances, in affective and sexual relations, in artistic, ritual, ludic and festive activities.

The word technique derives from the Greek *téchne* that is to say art, expertise in knowing how to do things and work on them. Body techniques are used by every man so everybody owns or practices, in different ways, the art of the body. The variety of bodily techniques in different populations and historic periods indicates that they are cultural constructions. Unlike animals, men at birth do not possess any knowledge, and need a long training of the body, and a variable and conscious exercise of it in order to be able to live and survive. The art of training and educating the human body takes different forms in different cultures, depending on the sociocultural system. Every collectivity decides which behaviours and actions are acceptable in relation to a worldview made explicit in representations, images and narrations. Myths and rites establish where the different levels of the human body - physical, psychological, social -, intersect. There is, however, a great difference in the use of the body arts between traditional and modern societies. In the former, human action is standardised, with rigid roles, habits and customs. Appearance is telling, everybody is exactly what they look like, and this ensures stability to the community. In the modern and liberated societies of innovation, on the contrary, appearance is irrelevant, as it can be deceptive: people are free to choose who they are.

A similar difference reigns in the use of performative arts like, for example, dance. Its ability to break up space, time and everyday actions shows that body techniques are not only useful to adapt to social models, but also, in liminal times like the festive ones, to break them up and to renew them. But in traditional societies dance is always the same: the occasion, the time and the fashion of the dance are fixed, because artistic forms in traditional societies are kept separate from daily practices, and are fixed and repetitive as they are considered perfect, and functional to the common regeneration. In modern societies, conversely, creation and innovation are endless, dances are ever-changing, and everyone can choose when, what and who to dance with. Artistic forms in modern societies are ordinary, free and innovative, functional to the regeneration of the subjects, taken in the singular and plural sense. Victor Turner called the former liminal societies, and the latter liminoid<sup>24</sup>.

In our global world, modernity and tradition coexist; two fundamental works are in force, the formation of the individual bodies and that of the social bodies, and they are strictly interdependent. In order to harmonise the western individual care with the eastern communitarian prevalence, social theatre has borrowed the biopsychosocial approach from medicine, that is to say the care, training and expression in the context of the person. This approach stems from the observation of the limits of the separate specific body techniques of the biological realm (medicine, physiology, gymnastics, sport, health, therapies, nutrition, sex etc.), of the psychic (emotional, affective, cognitive, imaginary, traumatic, empathic, erotic, etc.) and of the social one (ethical, political, legal, economic, familiar, associative, communitarian etc.).

## 2. Creating oneself

---

<sup>22</sup> Marcel Mauss, *Le tecniche del corpo* (1936), ETS, Pisa 2017.

<sup>23</sup> Pierre Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto* (1979), Il Mulino, Bologna 1983.

<sup>24</sup> Victor Turner, *Dal rito al teatro* (1982), Il Mulino, Bologna 1986, pp. 49-115.

Bob Dylan, in Martin Scorsese's documentary, says that "life is not about finding yourself, but about creating yourself" and he adds: "and creating things"<sup>25</sup>. Creating oneself. How? We owe to Adolphe Appia the definition of theatre as "living art", that is to say art of the bodies. He would criticise artists because they produced dead works of art which did not generate artistic processes outside the theatre. He believed that works of art and performances in general were idolatry. The art of theatre should, instead, take us towards the freedom of life, it should transform every life into a work of art. Theatrical art is the only one which uses the living body to express its work. The only art where the body is at the same time object and subject. And given that we all have a body, we can be authors, actors and creators of our own life. According to Appia, art is not imitation, but it is research and social communion of beauty. However, the real issue is not that of creating beautiful works, but of creating beautiful people. And beautiful communities. How? Let's go back to Shakespeare's words. "All the world's a stage, / And all the men and women merely players: / They have their exits and their entrances; / And one man in his time plays many parts, / His acts being seven ages"<sup>26</sup>.

In this absolutely brilliant description of these ages, Shakespeare synthesizes in a few strokes their characteristic behaviour. We take the opportunity to mention examples of social theatre applicable to each span of life, to show how people can be helped to "create oneself" and "create things".

"At first the infant, / Mewling and puking in the nurse's arms". More than a nurse, today it is the mother who, from the moment of birth, initiates the fundamental game of bodily communication with the baby. If she does it in the company of other mothers and babies in a ludic way, we have dance-tricity, a fusion of dance and motricity, one of the many languages and theatrical games used during infant activities and not only<sup>27</sup>.

"And then the whining school-boy, with his satchel / And shining morning face, creeping like snail / Unwillingly to school." From nursery to university, school curricula are full of school and educational theatre proposals. The majority of them are aimed at the production of performances and shows for an education to culture and art. From the point of view of social theatre, where processes count more than products, body techniques are used rather in the direction of the formation of individuals with life competencies, life skills and soft skills (such as public speaking, problem solving, creativity, empathy, team work, etc.) and with an engagement in active citizenship (inclusion, environmental concern, mutual respect, along with issues as central as bullying, racism, homophobia, addictions, etc.)<sup>28</sup>.

"And then the lover, / Sighing like furnace, with a woeful ballad / Made to his mistress' eyebrow". The image and cult of one's own body in erotic competition can have devastating collateral effects when the dependency on social representations of beauty, slenderness and tone prevails. The knowledge and ludic and expressive practice of one's own body in theatre workshops does not only work as a discovery of one's own talents, but also as a process of awareness, of development of relational potential and of acceptance of one's own physical limits. In the negative occurrences of eating disorders or of self-destructive addictions, social theatre works alongside other non-pharmacological therapies towards a return to life<sup>29</sup>.

"Then a soldier, / Full of strange oaths and bearded like the pard, / Jealous in honour, sudden and quick in quarrel, / Seeking the bubble reputation / Even in the cannon's mouth". Athletes are the modern substitute for soldiers. Social theatre does not only collaborate in inclusion processes but also in the recovery of people affected by trauma, even in extreme instances of coma<sup>30</sup>.

"And then the justice, / In fair round belly with good capon lined, / With eyes severe and beard of formal cut, / Full of wise saws and modern instances; / And so he plays his part." Like judges, everyone plays their part as workers and professionals. The dynamics, roles, potentials, conflicts of workplaces are the

---

<sup>25</sup> *Rolling Thunder Revue. A Bob Dylan Story* (USA 2019), directed by Martin Scorsese, 6', 18"-24".

<sup>26</sup> William Shakespeare, *As you like it*, Act II, Scene VII, vv. 139-166.

<sup>27</sup> See for example: Maddalena Colombo and Giulia Innocenti Malini (editors), *Infanzia e linguaggi teatrali. Ricerca e prospettive di cura in città*, Franco Angeli, Milano 2017.

<sup>28</sup> Claudio Bernardi and Maddalena Colombo (editors), *Per-formazione. Teatro e arti performative nella scuola e nella formazione della persona*, in "Comunicazioni sociali", XXXIII, 2011, 2.

<sup>29</sup> Claudio Bernardi, Giuseppe Fornari and David Le Breton (editors), *Bodies Exposed. Dramas, Practices and Mimetic Desire*, in "Comunicazioni sociali", XXXVIII, 2016, 2.

<sup>30</sup> Luca Zappi, *Un teatro necessario. Indagine sociale sull'impatto del teatro nelle situazioni di post coma*, Franco Angeli, Milano 2018.

object of corporate theatre, applied to companies and public service institutions, and based mostly on role play<sup>31</sup>.

“The sixth age shifts / Into the lean and slipper'd pantaloon, / With spectacles on nose and pouch on side, / His youthful hose, well saved, a world too wide / For his shrunk shank; and his big manly voice, / Turning again toward childish treble, pipes / And whistles in his sound.” In middle age, left behind professional and family ties, one can indulge in passions that were previously hindered, can reach self-realisation. Retirement age is however often a time to care not only for the family but also for others through the participation to charitable and voluntary groups. Theatre activities with ludic, aggregative and cultural purposes often extends to social and community theatre.

“Last scene of all, / That ends this strange eventful history, / Is second childishness and mere oblivion, / Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything.” As it is often the case with senile dementia and Alzheimer, communication and body activity compensate for the lack of socialisation, relation, care and communication of traditional therapeutic approaches<sup>32</sup>.

### 3. Creating social bodies

Taking today's most pressing issue, which is saving the planet, we know that it is strictly dependent upon the engagement of the maximum number of people. Global warming, health, peace, the fight against poverty are impossible missions if the nations, communities, individuals do not find a way to cooperate locally and globally.

Today as in the past, the issue of civic liturgy arises. Conforming to its etymology, liturgy (from the Greek *laos*, people and *èrgon*, work) is the work that forms and benefits the community. In traditional societies, the liturgy was religious, in Ancient Greece its role was played by the theatre, during the Roman Empire public shows flourished, in the Middle Ages the feasts, and, more recently, patriotic celebrations<sup>33</sup>. Which liturgy is the prevailing one today?

According to Lipovetsky and Serroy, it is the liturgy of “artistic capitalism”, creator and lord of the aesthetic man, iper-consumer of beauty, which lives immersed in beauty and for beauty. In order to produce such beauty, the Market has married Art, they are no longer enemies, and artistic avantgardes are no longer, as they were in the past, critical opponents to the alienation and exploitation of people, nature, world, but they have become valuable allies of the Market. The productive system itself promotes the avant-gardes, seeks them out, boosting their tendencies and styles. This happens in design, advertising, fashion, cinema, media, show business, whose aesthetics are more and more linked to seduction, emotions, affectivity, sensorial experience, narcissism. Beauty is no longer an ornament to hard sell serial and ordinary products; Art no longer tries to transform men nor to educate them to freedom, to civic ethics, to the truth, it has become enslaved to the Market. The business of selling aesthetic experiences more and more immersive, to be lived as protagonists, at home or abroad, is thriving. According to the aesthetic capitalism, Beauty will save the world<sup>34</sup>.

Needless to say, aesthetic capitalism does not solve the world's sufferings (poverty, work, health, environment, famine, inequalities, violence, etc.), quite the opposite<sup>35</sup>. It eludes and enslaves politics intended as construction of the world's wellbeing. To this aim, the theatre of representation is not enough anymore: if it is true that it sensitises and diagnoses human sufferings in the belief that the actions of few can influence the behaviour of many, however, its power and reach cannot compete with that of the media. It is reduced to a lot of empty words, powerless in the face of the need to take the field and act together. Not surprisingly, action theatre is gaining ground, such as *applied theatre*, where groups of people get together in order to address and solve their existential and social problems. *Applied theatre* includes several different types of theatre such as theatre animation, theatre of the oppressed, political and civic theatre,

---

<sup>31</sup> As an example, see the work of the research group from the Università Cattolica del Sacro Cuore: Giovanna Zanlonghi (editor), *Il teatro al lavoro. Teorie e tecniche del teatro nel mondo del lavoro*, in “Comunicazioni sociali”, XXVII, 2005, 2.

<sup>32</sup> Alvisè Capostrini, Alessandro Manzella, Francesca Caracciolo, *Teatro fragile. Guida agli effetti delle pratiche teatrali con i malati di Alzheimer*, Mimesis, Milano-Udine 2018.

<sup>33</sup> Claudio Bernardi, *Eros. Sull'antropologia della rappresentazione*, Educatt, Milano 2015.

<sup>34</sup> Gilles Lipovetsky - Jean Serroy, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Gallimard, Paris 2013.

<sup>35</sup> Claire Bishops, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa* (2012), Sossella, Bologna 2015.

popular theatre, theatre for development, etcetera<sup>36</sup>. Promoted and conducted by artists but also by teachers, activists, community leaders, action theatre aims at transforming the lives of people, communities, countries and territories<sup>37</sup>.

Included in the field of applied theatre, social theatre widens the former's perspectives, insisting on everyday ritual and community events. It does away with Rousseau's distinction between theatre and feast<sup>38</sup>. Nowhere and never as in a feast everybody is involved. A community exists if it has dedicated times, spaces, people, activities, rites, narrations, images, celebrations. The Apollonian side of civic engagements cannot go without Dionysian pleasure, *logos* must change into *eros*.

The most frequently used image to describe human harmony is a festive circle of people of different races, ages and cultures dancing and singing holding hands. When they all dance, not just a few, it is a feast, not a show: it is a process of in-depth work with the individuals to build and strengthen the community, not a mere product. This, put simply, is social theatre. Its aim, the realisation of positive transformation of the Subjects involved, is achieved if they reach the stage of auto-government, and of the freedom to realise in the best possible way their worlds of life. As it is an art of the bodies, social and community theatre reverses the creative process, so that it is not based on the concept of life for art but on the belief that art is for life. Authors and actors of this theatre are all the Subjects of the world-community who are exercising their freedom through dramaturgy intended as creation, project, *life design*, expression and realisation of the self, of the groups and of the community<sup>39</sup>. And if this holds true for a normal life, it is even truer in cases of psychosocial trauma due to natural disasters, such as earthquakes, or man-made tragedies such as wars.

What legislation was for the nation-modernity, that is, its main tool, performance seems to have become in the world-modernity. Any tool can be good or bad. There are so many events nowadays: sporting, cultural, social, political, religious events, but they are not always true opportunities for people to meet, they can even turn into powerful instruments of hatred, fanaticism, fight and violence. In today's scenario performative means are used as much at the service of political and economic supremacy, as with the aim of the realisation of the world-community. Many are the possible outcomes of the conflict or of the cooperation among the three world performative dramaturgies: State power, Market trade and Associative rites. Will the Global empire of a new Leviathan win? Or rather the anarchist cosmopolitanism of liberalistic economy? Or, finally, the generative conviviality of the world-community<sup>40</sup>? Social theatre, which deals mostly with the marginalised and oppressed the world over, knows really well on whose side to be on, tired of being used and exploited as a palliative care. It supports the "coming community"<sup>41</sup> formed by open and free subjects, well aware that all this will not happen without the mutual acknowledgement of all those who want to promote the history of freedom, giving life to a new subjectivity able to offset the rampant arrogance. A subjectivity that, pulling together the many positive forces currently scattered, fragmented, deluded, is made of millions of generative individuals who look after our communities, create our companies, animate our cities, and bring up our children<sup>42</sup>.

---

<sup>36</sup> Tim Prentki, Sheila Preston (editors), *The Applied Theatre Reader*, Routledge, Oxon-New York 2009.

<sup>37</sup> Marcia Pompeo Nogueira, *Theatre for Development: an Overview*, «Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance», VII, 2002, 1, pp. 103-108.

<sup>38</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, 1758, in <http://www.espace-rousseau.ch/f/textes/lettre%20%C3%A0%20d%27alembert%20utrecht%20corrig%C3%A9e.pdf>.

<sup>39</sup> Claudio Bernardi, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma 2004.

<sup>40</sup> Francesco Fistetti, *Convivialità. Una filosofia per il XXI secolo*, Il Melangolo, Genova 2017.

<sup>41</sup> Giorgio Agamben, *La comunità che viene*, Einaudi, Torino 1990, p. 58: "the novelty of the coming politics is that it will no longer be a struggle for the conquest or the control of the State, but a struggle between the State and the non-State (humanity), an unsurmountable disjunction between whatever singularity and of the State organisation". *The Coming Community*, 1993 Translated by Michael Hardt, University of Minnesota Press, p. 85.

<sup>42</sup> Mauro Magatti, Chiara Giaccardi, *Generativi di tutto il mondo unitevi! Manifesto per la società dei liberi*, Feltrinelli, Milano 2014, p. 146.