

# Il teatro sociale

## 3.1

### Definizione

Il bilancio critico delle esperienze e delle teorie teatrali del secolo scorso evidenzia una polarizzazione tra arti performative rivolte alla valorizzazione dell'individuo, sia in ambito artistico che formativo e terapeutico, e arti rivolte al recupero e all'esaltazione del collettivo, delle comunità e dei gruppi, sia in ambito artistico che sociale. Le contraddizioni emerse e le pratiche correnti mettono in luce invece la necessità di coniugare in modo stretto e nuovo i due poli, non più contrapponendo l'individuo al gruppo o viceversa, ma, come sostiene Jervis, fondando sull'individuo la nuova pratica sociale e politica<sup>1</sup>. A questo obiettivo punta il teatro sociale che si definisce quindi come espressione, formazione e interazione di persone, gruppi e comunità.

Il teatro sociale si differenzia dall'animazione teatrale di un tempo, ma anche da quella sociale più recente<sup>2</sup>. La prima animazione era più decisamente orientata al collettivo come strumento di cambiamento politico, la seconda spinge piuttosto sul cambiamento dell'individuo. Il teatro sociale invece si definisce per lo stretto rapporto tra individuo (il teatro) e gruppo (il sociale), a loro volta in relazione con la vita istituzionale.

Il teatro sociale si distingue poi dal teatro d'arte, da quello commerciale e da quello d'avanguardia, perché non ha come finalità primaria il prodotto estetico, il mercato dell'intrattenimento o la ricerca teatrale, bensì il processo di costruzione pubblico e privato degli individui.

L'altro confine del teatro sociale è la teatroterapia: con questo termine si intendono le diverse tecniche espressive e le artiterapie utilizzate da psicologi, psicoanalisti, drammaterapeuti ecc. per risolvere i problemi interiori e relazionali di individui o di piccoli gruppi<sup>3</sup>.

I confini tra queste tre aree teatrali sono in realtà molto fluidi e non è difficile trovare casi di teatro d'arte promotore di interventi e progetti

sociali, o idee estetiche notevoli negli spettacoli e nei laboratori di terapia teatrale e nelle performance della drammaturgia di comunità.

Il teatro sociale si propone quindi come invenzione e azione di socialità e di comunità, distrutte o minacciate oggi dall'individualismo e dai processi di omogeneizzazione della cultura globale, e come formazione e ricerca di benessere psicofisico delle singole persone attraverso la costituzione di compagnie e gruppi produttori di pratiche performative, espressive e relazionali, capaci di creare riti e miti, spazi, tempi, corpi, indipendenti e concorrenti del sistema.

Victor Turner ha coniato i termini "liminale" e "liminoide" per indicare con il primo i riti collettivi e obbligatori delle società preindustriali e con il secondo le attività individuali e opzionali del tempo libero delle società moderne<sup>4</sup>. Vale per i riti quello che vale per i vestiti. Non conta più la tradizione, ma l'innovazione. La libertà vince sulla regola. L'individuo sul gruppo. Per questi motivi il rito più importante del nostro tempo è lo spettacolo, sia come visione e intrattenimento, sia come azione sociale e poesia. Rispetto al passato, cambia dunque anche lo spettacolo. Turner osserva che la svolta dal moderno al postmoderno implica «la processualizzazione dello spazio, la sua temporalizzazione, in quanto opposta alla spazializzazione del processo o del tempo» che «era l'essenza del moderno»<sup>5</sup>. Se la visione prospettica costituiva l'azione moderna della razionalizzazione o conoscenza precisa, matematica, ma statica del mondo, la *performance*,

considerata come comportamento linguistico, presentazione di sé nella vita quotidiana, dramma scenico o dramma sociale è oggi al centro dell'osservazione e dell'attenzione ermeneutica. La teoria postmoderna vede proprio nelle incrinature, nelle esitazioni, nei fattori personali, nelle componenti delle performance incomplete, ellittiche, dipendenti dal contesto, situazionali, gli indizi della vera natura del processo umano e ritiene che la novità genuina e la creatività emergano dalla libertà della situazione di performance, da ciò che Durkheim [...] ha chiamato "effervescenza" sociale, esemplificata per lui nella produzione di nuovi simboli e significati da parte delle azioni pubbliche<sup>6</sup>.

Come avverte Richard Schechner, parlando del futuro del rituale, le quattro grandi sfere della performance – intrattenimento, terapia, formazione e ritualità – sono strettamente correlate. La performance è la pratica comunicativa che attraversa la politica, la medicina, la religione, la cultura popolare e le interazioni quotidiane tra persone. La fluidità delle aree interessa anche le arti e le discipline accademiche. I confini non sono più rigidi. Generi un tempo rigorosamente distinti come la musica, il teatro, la danza sono mescolati e correlati in un modo assoluta-

mente impensabile qualche anno fa. Queste interazioni tra arti, saperi, pratiche e stili di vita sono il segno di un grande sommovimento culturale in atto nel mondo e l'indicazione di un metodo interculturale per costruire pacificamente e in modo non violento rapporti tra religioni, comunità e persone diverse<sup>7</sup>.

L'ampio quadro di riferimento in ambito teatrale e rituale, tracciato da Schechner e Turner<sup>8</sup>, ci permette di definire i tre settori di attività del teatro sociale: la formazione della persona, la costruzione dei gruppi e delle comunità, l'intervento culturale delle istituzioni.

### 3.2

#### Attori sociali

Paul Ricoeur rifiuta il concetto di identità «come immutabilità di un nocciolo intemporale, o la dispersione nelle impressioni» e conia il concetto di *identità narrativa* «come coesione di una persona nella concatenazione della vita umana»<sup>9</sup>. Nella dimensione narrativa dell'intreccio «che, da un pulviscolo di eventi ed episodi, ricava l'unità di una storia»<sup>10</sup>, non acquistano senso e coerenza solo le azioni, ma anche gli stessi personaggi della storia raccontata. La dialettica dell'identità personale si determina nella tensione tra due estremi. L'uno rappresenta la fissità della tradizione, l'altro l'incerta condizione postmoderna<sup>11</sup>.

Da questo si evince facilmente che gli obiettivi del teatro sociale relativi alla cura di sé sono la costruzione dell'identità personale e il comportamento quotidiano<sup>12</sup>. Se nel processo individuale di formazione sono fondamentali il controllo e l'espressione delle emozioni<sup>13</sup>, la capacità di agire e di mettersi in relazione con gli altri nelle situazioni più diverse<sup>14</sup>, il diventare protagonisti, drammaturghi e creatori della propria esistenza, giocano un ruolo primario i laboratori di vita, l'apprendimento e l'esperienza di pratiche performative in situazioni protette<sup>15</sup>. Nel momento in cui sono stati cancellati rituali e comportamenti fissati dalla tradizione, come, dove, quando altrimenti si apprende a narrare la propria storia, cercando il senso o il filo conduttore della vita? Ci si può accontentare delle storie e delle esperienze altrui? Quando, dove, come ci si può esercitare alla recita quotidiana, si conosce il proprio corpo, si esplorano le sue potenzialità, si controllano le emozioni, si rielaborano i vissuti, si approfondiscono le ragioni del dolore, si esprimono le gioie e le paure, ci si libera dalle maschere e dai modelli che gli altri impongono, si dà spazio all'immaginazione, mettendo in scena le pulsioni nascoste, i desideri, gli incubi, i sogni, le parti sane e malate di ognuno? Chi inse-