

za esistenziale. Si vuole essere come l'attore, per essere capaci di dominare, come lui, la dialettica tra verità e finzione, per essere in grado di agire con libertà di manovra il gioco della vita, arginando lo smacco della quotidianità nelle azioni proprie e nella relazione con gli altri.

A questo proposito, una certa microsociologia utilizza le metafore drammaturgiche per dare ragione delle relazioni umane di piccola scala. Secondo Erving Goffman<sup>49</sup>, i rapporti sociali fra singoli soggetti o fra gruppi sono determinati da procedimenti teatrali: ciascuno di noi mette in scena di fronte agli altri la propria immagine sociale e le proprie appartenenze socio-culturali o gruppalì. Per Goffman non esiste, infatti, un sé individuale separabile dalle sue *performance* quotidiane. Nella vita di tutti i giorni, nell'agire e nel reagire alle azioni degli altri, nel rapportarci alle altrui rappresentazioni drammatiche, sappiamo di comportarci come su una sorta di palcoscenico dell'esistenza, dove però non sempre siamo registi di noi stessi, dove spesso il copione è scritto da altri e «do spettacolo», a cui siamo chiamati, è spesso una recita che non possiamo decidere, fatta di atteggiamenti che non ci siamo dati, ma che siamo obbligati ad assumere entro i contesti in cui viviamo.

Essere come l'attore, invece, dà la sensazione di poter essere capaci di dominare questo gioco, che invece più spesso ci domina. L'attore è considerato come colui che è in grado di gestire in piena autonomia la dinamica delle transazioni sociali, perché sa controllare nel quotidiano la sua vita interiore, le sue emozioni, i suoi pensieri, anche mentre recita una parte, dalla quale è consapevole di essere distinto e con la quale non opera mai una totale identificazione, salvaguardando sé come nucleo del *pathos* originario della vita<sup>50</sup>.

Scoprire se stessi attraverso le possibilità che sono offerte all'attore significa poter andare al di là dei ruoli e delle immagini sociali, per riconoscere proprio quel plesso unitario che è la nostra identità, irriducibile a qualsiasi rappresentazione, ma coglibile nello sguardo dell'altro che ci riconosce. Si arriva alla verità di se stessi quando è un altro a rivelarcela, quando incontriamo uno sguardo riconoscente mentre lo riconosciamo.

### 3.5 Sé, l'altro, l'istituzione

La società occidentale è fondamentalmente basata sull'individuo. Le problematiche sociali, pertanto, sono di natura individuale e solo raramente assumono una portata collettiva. Una delle principali conseguenze culturali di questo fattore è la prevalenza di attività performative artistiche rispetto a quelle rituali.

Come abbiamo già visto, la rappresentazione dell'esperienza dei soggetti avviene oggi più facilmente e compiutamente attraverso i prodotti artistici a dimensione individuale, che non per mezzo di ritualità collettive, relegate invece a momenti di forte impatto emotivo, come i grandi avvenimenti sportivi, dove la concentrazione di un numero spesso incontrollabile di persone

sfocia a volte nella violenza di gruppo o in altri comportamenti che rappresentano una minaccia per l'ordine pubblico.

A fronte di un declino fortissimo della tradizione si ha un'innovazione continua di costumi e di comportamenti che spesso disorientano le persone, lasciate sole di fronte alle proprie responsabilità esistenziali, non più aiutate a compiere i passaggi cruciali della parabola della vita da una comunità, che invece era l'alveo quotidiano di esistenza delle società arcaiche. Tuttavia, un ritorno al desiderio di comunità è comunque riscontrabile nel variegato mondo delle subculture metropolitane, dove vere e proprie tribù consumano una nuova ritualità desacralizzata, dai forti tratti performativi e parateatrali.

In questo contesto storico, uno dei problemi maggiori è la conquista della identità personale: una cultura deritualizzata, individualistica, estremamente relativistica, frammentata e priva di punti di riferimento pone seri problemi ai soggetti nel loro percorso di individuazione, che, come è noto, deve passare inevitabilmente anche attraverso una relazione di tipo comunitario.

Non esistono più sentieri segnati da seguire per la costruzione della propria soggettività, per altro considerata oggetto di una critica distruttiva che la concepisce soltanto come un momento, sempre variabile e mutevole nel tempo e in relazione alle circostanze, di negoziazione fra diverse istanze del sé. L'identità è un processo di conquista dell'autonomia a partire da modelli ricevuti, che ci fa compiere un itinerario – di cui nessun uomo può fare a meno – di realizzazione del sé e della propria totalità. In questo cammino verso l'auto-realizzazione, l'individuo è spesso smarrito di fronte ad un'assenza di modelli consegnati dalla tradizione e fatica a entrare in relazione con i propri desideri, aspirazioni, inclinazioni, affetti, esperienze ecc.

Il teatro sociale, strappandoci alla società del protagonismo esasperato, dove *siamo* solo se *appariamo*, ci rimette in contatto con noi stessi, offrendo un'occasione importante per recuperare frammenti di una storia personale, brandelli di esistenza da poter ricondurre ad unità. Ciascuno ha una storia, ed è nel *continuum* della vita umana, nella concatenazione degli eventi ricostruiti cronologicamente che può ritrovare, in una dimensione interiore e spesso sconosciuta anche a se stesso, un sé unitario, originale, irripetibile.

Il teatro è l'esperienza più significativa del processo individuale di formazione, in cui sono fondamentali il controllo della dimensione del sé, l'espressione delle emozioni e la capacità di relazione. A questo proposito il filosofo francese Paul Ricoeur<sup>51</sup>, richiamato nelle tesi di Claudio Bernardi<sup>52</sup>, parla di «cura del sé», intendendo con questa espressione il cammino del soggetto verso l'esperienza del benessere personale, realizzabile attraverso un percorso di progressiva riappropriazione della propria vita e degli strumenti di comunicazione della stessa agli altri.

Il teatro facilita la realizzazione di sé offrendo alle persone e ai gruppi la possibilità di un nuovo protagonismo esistenziale, che si concretizza in dramaturgie della narrazione, spesso assai pregnanti dal punto di vista della rap-

presentazione ed emotivamente molto coinvolgenti per chi si pone nei confronti delle stesse con un corretto atteggiamento di ascolto e condivisione.

Le pratiche performative del teatro educativo e sociale, che si realizzano in situazioni protette come ad esempio il *laboratorio teatrale*, sono un efficace strumento per aiutare la persona a tornare ad essere protagonista della propria vita, in virtù della scoperta della propria identità narrativa.

Dentro la dimensione comunitaria, all'interno del gruppo che vive l'esperienza teatrale, si genera immediatamente un movimento di condivisione dell'altro, che è la condizione per una reale possibilità di relazione. Dentro la *communitas* è l'altro a restituirmi la verità di me stesso, nella misura in cui io sono in grado di accoglierlo per quello che è, e di restituirgli, a mia volta, la sua verità.

Il teatro utilizza, anche in questa situazione, la narrazione, affrontata in termini collettivi: il racconto di sé, con una messa in gioco senza riserve, mostra l'identità dell'altro, diventa occasione di incontro e permette, nel dialogo pacifico che costruisce la propria identità, il riconoscimento dell'identità altrui.

La «sollecitudine per l'altro»<sup>53</sup> si può dunque definire come un movimento del sé verso l'altro, in una relazione che privilegia il faccia a faccia, il rapporto in presenza. Il primo ambito di questo faccia a faccia è tradizionalmente la famiglia, anche se, per motivi storici e per i mutamenti radicali avvenuti nella società occidentale, essa – sempre più parcellizzata e svuotata dei suoi valori portanti – non è più il luogo forte della formazione dell'identità dei soggetti. Il centro di attrazione della relazione si è progressivamente spostato sul rapporto amicale, che assume oggi, soprattutto laddove il teatro sociale mette in atto le sue strategie riaggregative, due connotati. Da un lato si ha infatti un tipo di amicizia che può essere definita *asimmetrica*, come quella che si instaura, ad esempio, fra un maestro e un allievo, fra un conduttore di laboratorio e i partecipanti ad esso. In questo caso si stabiliscono legami di discepolato, nei quali l'equilibrio è dato dall'attitudine all'autorevolezza educativa dell'uno e dalla disponibilità alla sequela dell'altro. Entro questa relazione è davvero possibile un percorso educativo, dove educare significa condurre l'altro per mano alla scoperta di se stesso e della realtà, dove insegnare significa lasciare un segno, indicare segni, mostrare un cammino di realizzazione personale.

La relazione amicale *simmetrica* è invece quella fra «pari» e si stabilisce nel gruppo, nella «compagnia». Nel laboratorio teatrale questi due livelli (quello verticale e quello orizzontale dei due tipi di amicizia) coesistono e soddisfano entrambi l'istanza profonda della *sollecitudine per l'altro*: da una parte il rapporto alla pari fra i partecipanti al laboratorio, condizione nella quale in certi casi e solo momentaneamente è necessario che si ponga anche lo stesso conduttore; dall'altra la dimensione *asimmetrica propria della conduzione teatrale*, che non è mai la distanza istituzionalizzata del regista, ma è

una risorsa di grande efficacia simbolica entro i processi di cambiamento che il teatro è in grado di attivare.

Un esempio di rapporto amicale di primo livello entro l'esperienza teatrale si ha nelle Filodrammatiche e nei gruppi amatoriali di teatro, dove non è presente in modo esplicito nessuna istanza di tipo terapeutico. Analoga situazione si verifica laddove non c'è una forma esplicita di teatro, ma dove si realizza una teatralità diffusa e multiforme, come nelle manifestazioni dei variegati gruppi metropolitani, dove è in atto un chiaro processo di natura rituale. Se il teatro è interazione con la cultura, espressione della propria e della vita altrui, allora il teatro crea società, perché mette «in visione» le relazioni e i valori interni a una comunità e mette «in azione» questa stessa comunità.

Il passo successivo ci porta, infatti, a considerare l'ambito delle istituzioni. Per capirle occorre partire da una situazione di irriducibilità: le relazioni del gruppo amicale, siano esse asimmetriche o simmetriche, sono molto diverse da quelle che possono essere stabilite con le istituzioni e da queste ultime con le comunità. Questo perché, mentre nel gruppo la relazione è in qualche modo bidirezionale, costantemente dialettica, il criterio utilizzato dall'istituzione nei confronti della società è invece di natura distributiva, da un centro di potere alla periferia. Il teatro può divenire un elemento di mediazione forte tra la dimensione istituzionale e quella di relazione.

Fra le istituzioni totali, quella che in misura maggiore mette in evidenza questo processo è il carcere, luogo di distribuzione della pena, dove ogni tipo di rapporto è costruito in termini gerarchici. All'interno del gruppo amicale che un laboratorio teatrale in carcere può contribuire a creare, le relazioni mettono in crisi le dinamiche di potere incrinando gli schemi precostituiti e proponendo nuove modalità di interazione fra i soggetti coinvolti – che, vale la pena ricordarlo, non sono solo i detenuti, ma spesso, e a volte con maggiori esigenze umane e problematiche relazionali, anche le guardie di sorveglianza. Il teatro è quindi un agente di mediazione tra la relazione amicale, simmetrica e asimmetrica, e quella distributiva dell'istituzione.

Scrivo, al proposito Claudio Bernardi riprendendo Ricoeur:

Se ogni persona si definisce per la sua capacità di agire intenzionalmente per cambiare ciò che le risulta intollerabile o per trovare riconoscimento negli altri, ciò risulta possibile in quanto l'azione umana è soprattutto interazione, le cui molte forme vanno dalla cooperazione, alla competizione, al conflitto<sup>54</sup>.

Un altro esempio interessante, da questo punto di vista, è l'istituzione ospedaliera, dove vige la ferrea logica dell'asimmetria istituzionalizzata tra agente e paziente: per anni – e spesso ancora oggi, nonostante tutte le misure legislative e di autoregolamentazione attivate – il medico non si è sentito obbligato a informare il paziente né circa la sua malattia né della terapia che stava applicando, considerandolo solo metonimicamente come il portatore «indifferente» di una determinata patologia.

Negli ospedali, una mediazione in senso teatrale, attuata con grande efficacia terapeutica è, ad esempio, la *clownterapia*, la terapia del riso applicata ai bambini affetti da gravi malattie, sperimentata con successo e introdotta in anni recenti da Patch Adams<sup>55</sup> e dai suoi seguaci.

L'ambito antropologico che dà vita ad una interazione fra teatro e istituzione è la *festa*. Il carnevale, ad esempio, nelle culture più arcaiche, ha la funzione di un ribaltamento dei rapporti gerarchici, sociali e dei sistemi dei ruoli: i rappresentanti o le rappresentazioni delle istituzioni, attraverso un meccanismo derisorio, il travestimento e l'inversione, vengono abbassati, mentre sono posti in alto grado i più infimi nella scala sociale. In un momento di reale stravolgimento, la festa ha il potere di porre la società di fronte a se stessa sollecitando l'acquisizione di una consapevolezza, il moltiplicarsi delle possibilità di espressione dell'identità personale e collettiva, condizione, quest'ultima, per una richiesta all'istituzione, da parte delle comunità, di un riconoscimento di esistenza e di una valorizzazione. In questo caso il teatro può diventare anche azione politica.

### 3.6 I nuclei tematici dell'intervento teatrale nel sociale

I nuclei tematici fondamentali che caratterizzano l'intervento teatrale nel sociale sono tre: *le istituzioni, il territorio e l'azione*<sup>56</sup>.

Il teatro sociale non può prescindere dal rapporto con le *istituzioni*, cui vengono generalmente fatte richieste in termini di *partnership*. La relazione che si stabilisce fra teatro e istituzione diviene proficua per entrambi nella misura in cui i ruoli delle parti vengono rispettati all'interno di un progetto condiviso.

Grazie alla dialettica che l'azione teatrale o laboratoriale attiva, le comunità coinvolte si muovono verso il cambiamento di sé e della realtà che le circonda, a partire da un ideale comune, spesso incrinando le logiche conservative delle istituzioni. Chi fa teatro sociale non si pone, tuttavia, contro le istituzioni, ma mira ad una relazione con esse, finalizzata alla trasformazione. Se, infatti, il teatro nasce come un'esigenza della comunità, raramente incorre nel rischio di una strumentalizzazione, come accade nel caso del teatro del potere e della dipendenza.

Il teatro sociale non ha alcun potere, ma cerca di darlo a chi non ne ha e lavora nel senso dello sviluppo, perché tende a portare gli individui ad una relazione sana con l'altro, nella quale si può essere riconosciuti nella propria riconoscenza.

Istituzione e soggetti promotori dell'esperienza teatrale possono collaborare a partire dall'impostazione di un progetto comune che ha lo scopo: di analizzare l'emergenza della molteplicità dei bisogni in gioco; di proporre gli strumenti per rispondere ad essi in maniera adeguata, nella tutela di tutti i punti di vista coinvolti; di istituire relazioni allo scopo di salvaguardare l'identità dei soggetti cui è rivolta la proposta teatrale; di valorizzare la pluralità