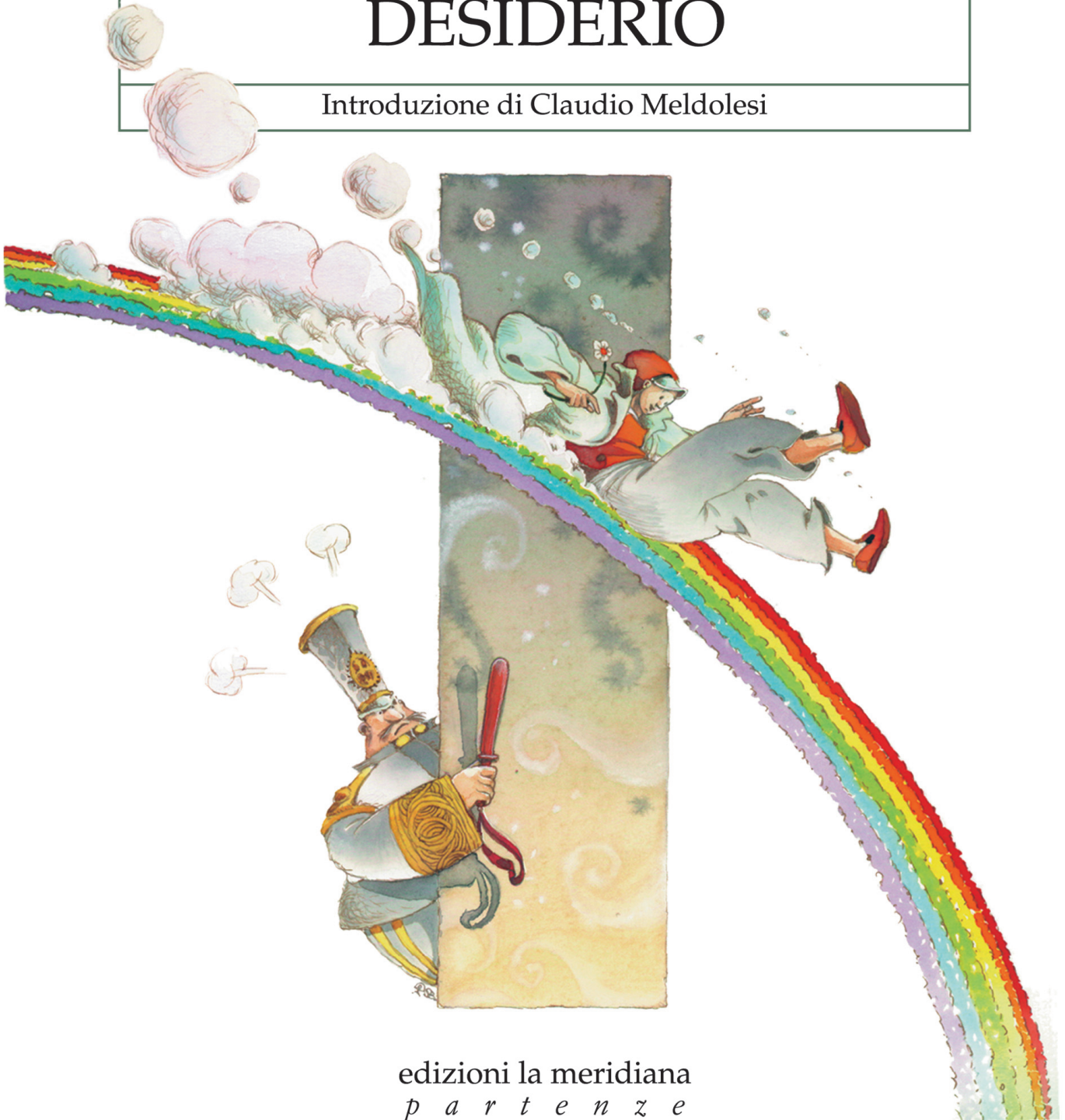


Augusto Boal

L'ARCOBALENO DEL DESIDERIO

Introduzione di Claudio Meldolesi



edizioni la meridiana
p a r t e n z e

2010 © edizioni la meridiana
1994 © edizioni la meridiana - 2ª edizione
Via G. Di Vittorio, 7 – 70056 Molfetta (BA) – tel. 080/3346971
www.lameridiana.it
info@lameridiana.it
ISBN 978-88-6153-164-2

Volume pubblicato grazie alla consulenza editoriale di Daniele Novara:
daniele.novara@cphp.it

Augusto Boal

L'ARCOBALENO
DEL DESIDERIO

Introduzione di Claudio Meldolesi

Traduzione di Claudia Melli

edizioni la meridiana

p a r t e n z e

Indice

Introduzione all'edizione italiana di <i>Claudio Meldolesi</i>	7
Presentazione di <i>Claudia Melli</i>	15
Perché questo libro?	19
<i>Parte prima - La teoria</i>	
Il teatro, prima invenzione umana	27
Gli esseri umani, la passione e il palco: lo spazio estetico	29
Le tre ipotesi del <i>flic dans la tête</i>	41
Negli ospedali psichiatrici	44
Preliminari per l'utilizzazione delle tecniche	52
<i>Parte seconda - La pratica</i>	
Le tecniche prospettive	63
Le tecniche introspettive	102
Le tecniche di estroversione	140
Postafazione di <i>Roberto Mazzini</i>	149
Indirizzi nel mondo	151

Presentazione

L'arcobaleno del desiderio esce in Italia a qualche anno dalla prima pubblicazione — quella francese del 1990 — quando il Teatro dell'Oppresso sta segnando in Brasile una nuova tappa: il *Teatro legislativo*.

Al mio ritorno dal 7° Festival Internazionale di Teatro dell'Oppresso — che si è tenuto a Rio de Janeiro nel luglio del 1993 — stavo terminando la traduzione dell'*arcobaleno del desiderio*. Ho ritenuto particolarmente interessante riflettere sulla distanza che apparentemente separa queste due tappe successive del Teatro dell'Oppresso.

Dopo l'esilio europeo Boal rientra in Brasile; alla fine del 1992 è eletto alla Camera dei *Vereadores* di Rio de Janeiro per il P. T. (Partito dei Lavoratori); insieme al Centro di Teatro dell'Oppresso di Rio crea in tutta la città una rete di nuclei di Teatro dell'Oppresso, che utilizzano il *teatro forum* per discutere i problemi delle comunità, dei lavoratori, dei negri, delle donne, dei bambini di strada, dei disoccupati, dei senzatetto, ecc., con lo scopo di trovare insieme al pubblico le possibili soluzioni ai problemi rappresentati, e formulare, in base ai suggerimenti emersi, progetti di legge da presentare alla Camera dei *Vereadores* (i consiglieri dello Stato di Rio), richiederne perfezionamenti o esigerne l'applicazione, riportando poi teatralmente nelle strade e nelle piazze le discussioni parlamentari.

Il Teatro dell'Oppresso, ritornato alle sue radici politiche e culturali, si coniuga ora con la politica istituzionale.

Il Festival di Rio — a cui partecipano gruppi di Teatro dell'Oppresso provenienti da tutto il mondo — è caratterizzato da una forte centralità del Centro del Teatro dell'Oppresso di Rio.

Boal inaugura il Festival il 15 luglio al *Centro Cultural del Banco do Brasil*. «Il linguaggio teatrale è il linguaggio umano per eccellenza. Noi siamo teatro» è il suo esordio, ben noto a chi segue il suo lavoro. Questo principio, che in Europa richiede una riflessione per essere accolto, a Rio è un'evidenza.

Al nostro arrivo siamo invitati al *Largo da Lapa* alla festa di inaugurazione di una casa assegnata ad alcuni gruppi artistici, tra cui il *Centro do Teatro do Oprimido*. Nella grande *agorà* ai piedi dell'antico acquedotto i gruppi inscenano, uno dopo l'altro, spettacoli di teatro e di danza, mentre dalle gradinate i *carioca* (così sono chiamati gli abitanti di Rio) occupano lo spazio scenico con le loro rappresentazioni: balli, gesti, narrazioni. Sono prostitute, una mendicante col bambino in braccio, un vecchio ubriaco. Neppure l'enorme banditore-presentatore, che sgrida il pubblico quando ritiene troppo tiepidi gli applausi, si mostra turbato; e ci sono artisti che li integrano nel loro spettacolo. Dall'alto, il trenino che passa sull'acquedotto, con la gente appesa fuori, si ferma per ammirare lo spettacolo.

Qui è evidente che l'uomo parla teatro.

È altrettanto evidente l'oppressione.

La Costituzione brasiliana viene elaborata nel 1988. Nonostante l'apertura di spazi democratici, non si verifica una trasformazione nella polizia militare che, istituita sotto il regime militare come braccio dell'esercito, continua a svolgere apertamente una funzione violentemente repressiva.

Durante il Festival presso la chiesa della Candelaria, a pochi passi dal *Centro Cultural* — dove si svolge la parte pubblica del Festival — uno squadrone della morte stermina una banda di bambini di strada. E' un avvenimento normale in Brasile e in particolare a Rio, così come è normale l'impunità degli assassini. I partecipanti al Festival, provenienti da tutto il mondo, presenziano e partecipano a commissioni, incontri, manifestazioni. L'evento è davanti agli occhi di tutto il mondo. Per la prima volta due degli assassini vengono identificati e arrestati. Sono poliziotti militari.

Nel Brasile democratico i poliziotti sono ancora nelle strade.

Introducendo *L'arcobaleno del desiderio* Boal racconta la storia del Teatro dell'Oppresso; e nel racconto del suo esilio europeo scrive: «era come se mi chiedessi meccanicamente: ma dove sono i poliziotti?»; poi vede che nei paesi dove non si muore di fame, dove i bisogni essenziali sono soddisfatti, l'oppressione ha caratteristiche diverse, che si presentano come vissuti soggettivi.

«I *flics* sono nella testa, le caserme sono fuori: si tratta di scoprire come sono penetrati nelle nostre teste e di inventare i modi per farli uscire».

L'arcobaleno del desiderio si avventura in questa ricerca teatrale. E' la prima raccolta sistematica delle tecniche del *flic dans la tête*, letteralmente il *poliziotto* dentro la testa. Ho preferito lasciare il francese *flic*, perché *flic* non è soltanto il poliziotto, è colui che *esercita una funzione di sorveglianza e di repressione all'interno di un organismo*. Se in Brasile l'oppressione è agita nelle strade in maniera violenta e manifesta, nel suo esilio europeo Boal vede che qui gli oppressori sono entrati nella testa delle donne e degli uomini, e di qui

esercitano la loro funzione di sorveglianza e di repressione in maniera talora sottile e oscura. Si tratta allora di *dare corpo* a questi oppressori e di *vederli*, per poter *ricercare e provare* i modi della propria liberazione.

Nel *teatro forum* — che è la forma teatrale più nota del Teatro dell'Oppresso — gli attori rappresentano una scena conflittuale. Gli spettatori sono invitati a vedere, e successivamente a entrare in scena sostituendo il protagonista o i suoi alleati per provare le proprie proposte di soluzione al conflitto.

Nelle tecniche del *flic* — che si svolgono per lo più all'interno di un gruppo — il protagonista è a sua volta spett-attore. *Vede* se stesso nella situazione oppressiva, nella scena da lui stesso attivata. *Vede i suoi flics* che hanno preso corpo a partire dalle identificazioni, dai riconoscimenti, dalle risonanze sentite dagli altri partecipanti — spett-attori a loro volta — che ne rappresentano l'immagine col proprio corpo. *Prova* quindi la propria liberazione.

E' interessante ricordare che *provare*, etimologicamente, è *trovar probò*, e la radice di *probò* rimanda al *crescere favorevolmente*, nonché a *eminente, potente*.

Lo spett-attore protagonista nelle tecniche del *flic*, come lo spett-attore che entra in scena nel *forum*, prova la propria crescita, l'esercizio del proprio potere.

Come ripensare *l'arcobaleno del desiderio* dopo l'ultima tappa brasiliana del Teatro dell'Oppresso?

Rimane un insieme di tecniche riservate alla cultura in funzione della quale sono state elaborate, una cultura opulenta e complessa, e insieme di meno diretta capacità espressiva e comunicativa?

E' un *metodo di teatro e di terapia*, come recita il titolo dell'editore francese *Méthode Boal de théâtre et de thérapie. L'arc-en-ciel du désir*?

Si tratterebbe allora di un capitolo del Teatro dell'Oppresso tecnicamente più complesso e più sofisticato, ritagliato su una specifica zona di competenza, separato e distinto rispetto all'elaborazione precedente e a quella successiva, nate

— queste — da istanze sociali e politiche, e quali strumenti di intervento sociale e politico.

Nel 1980 Boal scriveva: «Gli esercizi di *Teatro dell'Oppresso* sono già teatro dell'oppresso, sono parte integrante di una totalità; non sono semplicemente esercizi *per mettersi in forma* che preparano a qualcosa che verrà *dopo*, ma sono l'inizio di un processo che si sviluppa in tappe successive e continue» (1).

Questa unità del Teatro dell'Oppresso ha le sue radici profonde nell'idea conduttrice: l'uomo è spett-attore, l'uomo parla teatro. Diversamente dagli altri animali, ha la straordinaria capacità di vedersi in azione, e per ciò stesso di avere memoria e progettualità.

E' un'idea forte di teatro.

Ciononostante Boal — che pure è uomo di teatro — non sembra particolarmente interessato al teatro in sé, quanto piuttosto a rendere possibile per gli uomini la consapevolezza del proprio specifico linguaggio, in modo tale da padroneggiarlo, da poterlo liberare dalle gabbie e dalle pastoie che lo inibiscono e lo costringono, liberandosi contestualmente dalle proprie oppressioni.

«Il teatro si è allontanato progressivamente dalla società...», scrive Ruckhaberle.

«Il teatro per una vita possibile, il tentativo di 'trasformare il mondo fino alla conoscibilità' (Ernest Bloch) o perlomeno di renderlo consapevole di se stesso, non ha luogo...».

«La domanda è: di quale individuo si tratta, di quale società? Per chi? Contro chi? Dove non si richiedono risposte, vengono tutt'al più illustrate le domande, ma non ricercato il cambiamento. Mentre è il cambiamento, l'oggetto del teatro» (2).

Se è vero che il teatro è in crisi, e se è vero che il teatro è il linguaggio umano, *altro* — con il teatro — è in crisi.

Il Teatro dell'Oppresso si muove nei luoghi in cui anzitutto questo *altro* è in crisi, operando teatralmente, ma sempre al limite, una ricerca del cambiamento possibile: al limite tra il teatro e il sociale, tra il teatro e il pedagogico, tra il teatro e la terapia, tra il teatro e il quotidiano.

Al termine di questo lavoro di traduzione penso che secondo gli interessi, le propensioni, le passioni personali, ci si possa immergere in un segmento qualsiasi di questo libro e trovare un orizzonte che si apre, ricco di domande e di ricerche personali.

Claudia Melli

Note

1. A. Boal, *Stop! C'est Magique*, Hachette, Paris 1980, p. 25.
- 2) H. J. Ruckhaberle, *Teatro è espressione, non interiorizzazione*, in «Teatro e Storia», 1988, pp.303-308.

Il teatro, prima invenzione umana

Il teatro è la prima invenzione umana ed è anche quella che permette e genera tutte le altre invenzioni e scoperte.

Il teatro nasce quando l'essere umano scopre che può osservare se stesso. Quando scopre che, in questo atto di vedere, può vedersi: vedersi «in situazione».

Vedendosi l'essere umano percepisce ciò che è, scopre ciò che non è, e immagina ciò che gli è possibile diventare. Percepisce dove è e dove non è, e immagina dove gli sarebbe possibile andare. Si crea una triade: l'io osservatore, l'io in situazione e il non-io, cioè l'altro. Solo l'essere umano ha questa capacità di osservarsi in uno specchio immaginario (indubbiamente ha sperimentato prima altri specchi — gli occhi di sua madre, i riflessi dell'acqua — ma ormai può vedersi lui stesso con la sola immaginazione). Lo spazio estetico, di cui tratteremo successivamente, ci offre questo specchio immaginario.

Sta qui l'essenza del teatro: nell'essere umano che si osserva. L'essere umano non «fa teatro»: «è» teatro. Alcuni, oltre ad essere teatro, «fanno» anche teatro.

Il teatro non ha niente a che vedere con un edificio o con qualsiasi altra costruzione. Il teatro — o la teatralità — è questa capacità, questa proprietà umana che permette all'uomo di osservarsi in azione, in attività. L'autoconoscenza così acquisita gli permette di essere soggetto (che osserva) di un altro soggetto (che agisce): e gli permette di immaginare delle varianti della sua

azione, di studiare delle alternative. L'essere umano può vedersi nell'atto di vedere, in quello di agire, di sentire, di pensare; può sentire se stesso che sente, pensarsi pensante.

Il gatto caccia il topo, la leonessa insegue la preda, ma sono entrambi incapaci di auto-osservarsi. Quando l'essere umano caccia un bufalo si vede nell'atto di cacciare; perciò può dipingere l'immagine di un cacciatore — di se stesso — mentre caccia un bufalo. Può inventare la pittura perché ha inventato il teatro: si è visto mentre vedeva. Attore, agente, ha imparato ad essere lo spettatore di se stesso. Questo spettatore (spett-attore) non è soltanto oggetto: è soggetto perché agisce anche sull'attore, è l'attore, può guidarlo, modificarlo. Spett-attore che agisce sull'attore che agisce.

L'uccello canta, ma non conosce la musica. Cantare fa parte della sua attività animale — come mangiare, bere, accoppiarsi — e per questo il suo canto non varia mai: un usignolo non cercherà mai di cantare come una rondine, o un merlo come un'allodola. L'essere umano invece è capace di cantare e di vedersi mentre canta. Per questo può imitare gli animali, scoprire delle varianti del proprio canto, comporre. Gli uccelli non sono dei compositori, e non sono neppure degli interpreti. Cantano così come mangiano, bevono, si accoppiano. Solo l'essere umano è tridimensionale (l'io che si osserva, l'io in situazione, il non-io) perché lui solo è capace di dicotomia (vedersi mentre vede). E poiché si pone den-

tro e fuori la situazione, qui potenzialmente e là in atto, ha bisogno di rappresentare simbolicamente questa distanza che separa lo spazio e divide il tempo, distanza che va dall'essere al potere essere, dal presente al futuro; ha bisogno di rappresentare simbolicamente la potenzialità, di creare dei simboli che occupano lo spazio di ciò che è ma che non esiste concretamente, di ciò che è possibile e che potrà esistere un giorno. Crea allora dei linguaggi simbolici: la pittura, la musica, la parola. Gli animali hanno accesso solo al linguaggio segnico (segnali fatti di grida, bisbigli, smorfie). Il grido di terrore di una scimmia africana sarà percepito perfettamente da una scimmia amazzonica della stessa specie (1), ma la stessa parola di terrore — *pericolo!* — detta in buon italiano non sarà compresa da uno svedese o da un norvegese (che potrebbero tuttavia comprendere il terrore espresso in maniera segnica dal viso di colui che grida).

L'essere diventa umano quando inventa il teatro.

All'origine attore e spettatore coesistevano in una stessa persona; quando si sono separati, quando alcuni si sono specializzati come attori e altri come spettatori, allora sono nate le forme teatrali così come le conosciamo oggi. Sono nati anche i «teatri», architetture destinate a sacralizzare questa divisione, questa specializzazione. È nata la professione di «attore».

La professione teatrale, che appartiene ad alcuni, non deve nascondere l'esistenza e la permanenza della vocazione teatrale, che appartiene a tutti. Il teatro è una vocazione per tutti gli esseri umani.

Il Teatro dell'Oppresso è un sistema di esercizi fisici, di giochi estetici, di tecniche di immagine e di improvvisazioni particolari, il cui scopo è salvaguardare, sviluppare e ridimensionare questa vocazione umana, facendo dell'attività teatrale uno strumento efficace per la comprensione e la ricerca di soluzioni a problemi sociali e personali.

Il Teatro dell'Oppresso si sviluppa in tre branche principali: educativa, sociale, terapeutica. Questo libro, specializzato nella branca terapeutica, utilizza in maniera nuova antiche tecniche dell'arsenale (2) del Teatro dell'Oppresso e introduce delle tecniche recenti (1988/89) specifiche del *Flic dans la tête*. Spero che saranno utili tanto nel campo della terapia quanto in quello del teatro.

Il titolo *L'arcobaleno del desiderio* si ispira al nome di una tecnica presentata in questo libro. In realtà tutte le tecniche hanno qualcosa a che vedere con «l'arcobaleno del desiderio»: tutte cercano di aiutare ad analizzarne i colori per combinarli in proporzioni diverse, in forme diverse, in altri disegni desiderati.

Note

(1) Sappiamo che le grandi scimmie hanno un linguaggio tribale. Ma resta sempre linguaggio segnico. Sono capaci di trasmettere il pericolo di un albero senza essere tuttavia capaci di comprendere il concetto di albero. Sono in grado di trasmettere il disegno di albero pur senza capire il concetto di albero.

(2) L'insieme organico di esercizi, giochi e tecniche del Teatro dell'Oppresso.

Le tre ipotesi del *flic dans la tête*

In un incontro di Teatro dell'Oppresso non c'è spettatore, ci sono *osservatori attivi*, **spett-attori**. Il centro di gravità è nella sala, non sulla scena. Non si può lavorare con queste tecniche su un'immagine o una scena che non si ripercuota sugli spettatori, che tratti di un caso personale non pluralizzabile.

Il Teatro dell'Oppresso ha due principi fondamentali: aiutare lo spettatore a trasformarsi

in protagonista dell'azione drammatica affinché possa, successivamente, estrapolare nella sua vita reale le azioni che ha provato nella pratica teatrale.

Per realizzare questi compiti primordiali, il Teatro dell'Oppresso in generale e il cammino del *flic dans la tête* in particolare propongono tre ipotesi fondamentali.

L'osmosi

«Nelle cellule più piccole dell'organizzazione sociale (la coppia, la famiglia, il vicinato, la scuola, l'ufficio, la fabbrica, etc.) così come negli avvenimenti più piccoli della vita sociale (un incidente all'angolo della strada, il controllo di identità nella metropolitana, una visita medica etc.) sono contenuti tutti i valori morali e politici della società, tutte le sue strutture di dominio e di potere, tutti i suoi meccanismi di oppressione».

Tutti i grandi temi generali sono iscritti nei piccoli temi personali. Se parliamo di un caso strettamente individuale parliamo anche dell'insieme dei casi simili, e della società in cui questo caso particolare può accadere.

Tutti i singoli elementi del racconto individuale devono acquistare un carattere *simbolico*, e

perdere la limitazione della propria singolarità, della propria unicità. Mediante la generalizzazione — e non la singularizzazione — abbandoniamo un terreno che è più proprio della ricerca psicoterapica e ci limitiamo a quello che è il nostro terreno e il nostro privilegio: l'arte teatrale.

Vent'anni fa negli Stati Uniti, nel sud segregazionista e a New York dove l'integrazione era più avanzata, è stato fatto un esperimento interessante. Sono state mostrate a dei bambini delle bambole bianche, verdi, blu, nere. Quindi è stato chiesto di indicare la più bella e la più brutta. Nel sud dove i neri «segregati» conservavano più fermamente i loro valori i bambini dicevano che la più bella era la nera e la più brutta la bianca. Nel nord, dove l'integrazione impone i valori

della società bianca, il risultato era inverso: la bianca era la bella e la nera la brutta. I bambini neri avevano assimilato i valori bianchi.

Chiamerò osmosi, interpenetrazione questa propagazione delle idee, dei valori, dei gusti.

Come si produce l'osmosi? Per repressione, così come per seduzione. Per repulsione, odio, paura, violenza, costrizione, o al contrario per attrazione, amore, desiderio, promesse, dipendenza, etc.

Dove si produce l'osmosi? Ovunque. In tutte le cellule della vita sociale. Nella famiglia (mediante il potere legale dei genitori, il denaro, la dipendenza, l'affettività...), nel lavoro (mediante il salario, i premi, le vacanze, la disoccupazione, il pensionamento, etc.), nell'esercito (il castigo, la promozione, la gerarchia, la seduzione dell'esercizio del potere, etc.), nella scuola (i voti, le classificazioni di fine anno, i giudizi...), nella pubblicità (con le false associazioni di idee: le belle donne e le sigarette, Niagara Falls e whisky, etc.), nei giornali (la selezione delle notizie, la manipolazione dei diagrammi...), nella Chiesa (l'Inferno, il Paradiso, l'inconoscibile, la comunione, il perdono, la colpa, la speranza).

Così nel teatro. Come?

Il teatro tradizionale mette in contatto due mondi: il mondo della sala e quello della scena. I rituali teatrali convenzionali determinano i ruoli che devono giocare gli uni e gli altri. Sulla scena si presentano immagini della vita sociale in maniera organica, autonoma, non modificabile da parte della sala. Durante lo spettacolo la sala è disattivata, ridotta alla contemplazione (anche se talora critica) degli avvenimenti che si svolgono in scena.

L'osmosi si produce in maniera intransitiva, dalla scena verso la sala. Se c'è una forte resistenza da parte della sala a lasciarsi disattivare,

lo spettacolo può fermarsi, ma non può trasformarsi, perché è predeterminato.

Il rituale teatrale convenzionale è immobilizzante. Certamente attraverso questo immobilismo si possono *trasmettere* (veicolare sempre intransitivamente) idee *mobilizzanti*. Ma il rituale resta immobilizzante.

Numanzia, il dramma di Cervantes, narra la storia di una città assediata, i cui abitanti avevano deciso di resistere fino all'ultimo uomo, l'ultima donna, l'ultimo bambino. Sono massacrati, ma non si arrendono. In Spagna durante la guerra civile *Numanzia* è stata rappresentata in una città assediata dai fascisti. È evidente che lo spettacolo ha prodotto un effetto mobilitante fantastico, pur restando immobilista il rituale teatrale. In questo caso specifico la realtà stessa aveva spezzato violentemente il rituale. In uno spettacolo normale, normalmente si dimentica la realtà esterna, si fa attenzione solo alla scena. Qui la scena ricordava agli spettatori ciò che si svolgeva nella strada. L'immobilismo del rituale teatrale era rotto dal dinamismo degli avvenimenti del mondo sociale.

Nel Teatro dell'Oppresso si cerca di rovesciare questo immobilismo, di *rendere il dialogo sala-scena totalmente transitivo*: la scena può cercare di trasformare la sala, ma anche la sala può trasformare tutto, sperimentare tutto.

Questa trasmissione non è sempre pacifica. Riposa sulla relazione soggetto-oggetto. Ma nessuno può essere ridotto alla condizione di oggetto assoluto. Dunque, l'oppressione produce nell'oppresso due tipi di reazione: la sottomissione e la sovversione. *Ogni oppresso è un sovversivo sottomesso*. La sua sottomissione è il suo *flic dans la tête*, la sua introiezione. Ma possiede anche l'altro elemento, la sovversione. Il nostro scopo è dinamizzare la sovversione, facendo scomparire la sottomissione.

Preliminari per l'utilizzazione delle tecniche

I modi

Le tecniche presentate in questo libro possono essere utilizzate tutte in maniera varia e differenziata. Il **modo** è una tecnica ausiliaria, che può essere utilizzata in maniera complementare ad un'altra tecnica, per approfondire una ricerca in corso e facilitare la scoperta e la comprensione di una scena e dei rapporti tra i personaggi. Una stessa tecnica può realizzarsi con modi distinti e variati: ciascuno conserva la sua utilità e le sue proprietà particolari.

Il modo «normale»

Il modo **normale** è la base reale su cui si fa un'improvvisazione. Dico reale e non realistica, perché realistica è una parola troppo carica di connotazioni di stile teatrale. In una improvvisazione si deve mirare alla realtà, non al realismo. Il protagonista e gli altri attori devono mirare alla verità e non alla verosimiglianza. Un'improvvisazione può essere reale anche se è surrealista, espressionista, simbolica, metaforica. Un'improvvisazione è reale quando è vissuta.

Prima di partire per un'improvvisazione secondo il modo **normale**, che serve abitualmente

come base per un buon lavoro, colui che conduce deve accertarsi — insisto su questo punto — che la struttura dell'improvvisazione sia sufficientemente teatrale. Poi si sviluppa l'improvvisazione: il suo punto di partenza, la crisi e anche il suo scioglimento possono essere noti senza che tuttavia si sappia — ed è qui la parte improvvisata — come si svolgerà l'azione, quali saranno le sue caratteristiche. Ogni improvvisazione è una ricerca, una scoperta. Perché la ricerca sia efficace la partenza deve essere quanto più possibile dinamica.

Per questo il conduttore deve accertarsi che ogni attore *sappia che cosa vuole* ogni personaggio. Voglio dire che ogni attore è tenuto a *vivere* intensamente il *desiderio* del personaggio, e non solo ad esibire in scena questo desiderio. Se ogni personaggio ha un desiderio intenso, se desidera intensamente qualcosa — e desiderare può essere anche non desiderare... — questi desideri entreranno in conflitto e da questo conflitto scaturirà l'azione drammatica.

Se le volontà che mobilitano i personaggi sono volontà essenziali — che rinviano a necessità reali dei personaggi e non a loro capricci — l'azione drammatica si incamminerà verso la crisi, il punto in cui deve essere fatta la scelta. Il *punto di crisi* (crisi cinese: nella lingua cinese c'è

un ideogramma che significa «pericolo» e un altro che significa «opportunità»: insieme formano la parola «crisi») deve essere inteso come il momento di sviluppo di una struttura di rapporti umani da cui sono possibili diverse alternative. Generalmente nelle improvvisazioni basate su fatti reali della vita dei protagonisti, quando si arriva a un punto di crisi questi scelgono l'alternativa meno conveniente per loro, o quella che non desiderano e di cui rimpiangeranno le conseguenze. In generale in questo nocciolo, in questo centro conflittuale si trovano gli elementi più importanti della struttura dei rapporti tra i personaggi. Si deve perciò studiare questo *punto di crisi*, analizzarlo, approfondirlo.

Per raggiungere il *punto di crisi* è indispensabile che la volontà dei personaggi sia intensa. Il teatro è conflitto perché la vita è conflitto.

Il modo «rompere l'oppressione»

Spesso i partecipanti raccontano storie e propongono improvvisazioni in cui il protagonista è estremamente debole, rassegnato, privo di desideri. Questo di solito dipende dal fatto che la scena reale «ha già avuto luogo». E, benché tutto ciò che ha avuto luogo *continui ad avere luogo* (con gradi di intensità che differiscono secondo l'importanza emotiva dell'avvenimento vissuto), spesso il protagonista ha praticamente rinunciato: «È così, non c'è niente da fare».

Se davvero non c'è niente da fare non vale neppure la pena di provare. Ma di solito qualcosa si può fare. L'esperienza dimostra che il protagonista, per il solo fatto di raccontare la scena vissuta o di proporre un'improvvisazione, rivela il suo desiderio di riviverla, di trasformarla, di esaminarne varianti e alternative. Dunque, si deve provare.

Può succedere che la prima improvvisazione risulti troppo fragile, senza forza, senza interesse. In questo caso è necessario lavorare perché gli altri partecipanti possano intervenire ulteriormente e il protagonista stesso possa ricarsi

del desiderio di trasformare la scena e tentare altre alternative. Se ci troviamo davanti ad un conflitto troppo debole e poco interessante, la nostra creatività non potrà essere stimolata. Sarebbe come assistere ad un incontro di boxe in cui uno dei boxeur entra in scena zoppicando sulle stampelle. È evidente che un incontro così non potrebbe interessarci perché il finale sarebbe prevedibile prima ancora del primo scontro. Così per il teatro, e per l'improvvisazione. Il protagonista deve avere delle possibilità di vincere. Se invece per la sua connaturata debolezza o per l'estrema disparità delle forze in conflitto il protagonista è inevitabilmente votato alla sconfitta, non siamo masochisti: non lavoriamo teatralmente ad una scena che ci condurrà sicuramente alla disperazione.

Il modo **rompere l'oppressione** consiste fondamentalmente nel chiedere al protagonista di rivivere la scena non come è realmente accaduta, ma come potrebbe o potrà accadere nel futuro. Gli antagonisti ovviamente non rimangono inerti, reagiscono, e la temperatura del conflitto tenderà a salire. Così, ristabilita la dinamica, la situazione diventerà più chiara e le alternative più evidenti.

Il modo **rompere l'oppressione** può aiutare, ma qualche volta è insufficiente. Perché qualche volta lo stesso protagonista non conosce o non riconosce o semplicemente non vede degli elementi essenziali della scena. In questo caso utilizziamo il modo **fermatevi e pensate!**

Il modo «fermatevi e pensate»

Il modo **fermatevi e pensate** è una tecnica che utilizzo da molti anni durante le prove per gli spettacoli.

Questo modo si fonda sul fatto che, come non possiamo impedire ai nostri cuori di battere e ai nostri polmoni di respirare, così non possiamo impedire al nostro cervello di pensare. I nostri sensi funzionano in permanenza: percepiamo costantemente ciò che tocchiamo, sentiamo

Le tecniche prospettive

L'immagine delle immagini

In un gruppo nuovo è bene cominciare con questa tecnica. *L'immagine delle immagini* può essere utilizzata anche per verifiche periodiche di gruppo. Mette in relazione i problemi individuali, singoli, con i problemi collettivi vissuti dal gruppo.

Prima tappa: le immagini individuali

I partecipanti formano gruppi di 4 o 5 persone. Ogni partecipante dovrà immaginare, con un breve tempo a disposizione, un'oppressione attuale (che agisce ancora nel presente o che potrebbe agire di nuovo). Questa immagine può essere realistica o surrealista, simbolica o metaforica. Quello che importa è che sia vera, che sia sentita come vera dal protagonista.

Il protagonista scolpisce l'immagine, quindi prende il proprio posto nell'immagine, e cioè la propria posizione di oppresso. È proibito parlare durante la costruzione dell'immagine. Per farsi capire dagli altri il protagonista può usare il *linguaggio dello specchio*, facendo lui stesso il gesto e l'espressione del viso che vuole vedere riprodotto, oppure il *linguaggio della scultura*, modellando con le proprie mani l'attore, come uno

scultore con la statua. L'interdizione della parola è fondamentale per permettere a tutti i partecipanti di vedere realmente l'immagine. L'immagine è un linguaggio; se si parla, tutte le possibili interpretazioni sono ricondotte ad una sola: la polisemia dell'immagine è distrutta. Mentre la ricchezza di questo linguaggio sta proprio nella polisemia.

Nell'immagine il protagonista deve necessariamente tenere la propria posizione di oppresso. Darà agli altri le posizioni che vuole sia come oppressori sia come alleati.

Durante questa prima tappa ciascuno dei quattro o cinque partecipanti al piccolo gruppo costruisce, a sua volta, la propria immagine individuale, mentre coloro che sono modellati non cercano di influenzare l'immagine.

Seconda tappa: la sfilata di immagini

Nella seconda tappa il grande gruppo si riunisce al completo ed ogni piccolo gruppo a turno entra in scena, nello spazio estetico, riproponendo davanti a tutti la propria immagine.

Il conduttore chiede al gruppo che guarda di commentare oggettivamente ogni immagine. Possono essere espressi anche commenti soggettivi, ma il conduttore deve sottolineare che si tratta di percezioni individuali, che non devono in alcun modo essere *interpretazioni*, ma impressioni, ricordi, evocazioni. Se nell'immagine rappresentata una persona è seduta oppure in piedi si tratta di un dato oggettivo, che potrà essere percepito soggettivamente in maniere diverse. Perciò il conduttore deve sottolineare la differenza tra osservazioni del tipo «vedo questo o quello» (ciò che tutti possono vedere); e quelle del tipo «ho l'impressione che...», «mi sembra...».

Poi tutte le immagini devono sfilare una a una davanti a tutto il gruppo. In questa tappa il conduttore sottolineerà i punti comuni ad immagini diverse.

Terza tappa: immagine unica

A questo punto il conduttore proporrà al gruppo di formare con tutte queste immagini un'immagine unica, che ne conterrà gli elementi essenziali. Si può cominciare dall'immagine dell'oppresso principale, lo scultore. I partecipanti proporranno uno a uno le proprie immagini dell'oppresso, utilizzando il proprio corpo. Si sceglierà la più rappresentativa del gruppo: la più completa, non «la migliore», «la più carina», ma la più consensuale.

Può accadere che due immagini siano ugualmente rappresentative di due versanti, due caratteristiche, entrambe essenziali, dell'oppresso principale. In questo caso si possono costruire due gruppi di immagini.

Successivamente si costruiranno attorno all'immagine centrale, una ad una, le altre immagini, che saranno in rapporto con l'immagine centrale e che completeranno il quadro, riprendendo gli elementi importanti dell'insieme delle immagini individuali.

Quarta tappa: la dinamizzazione

Per dinamizzare l'immagine delle immagini il conduttore deve verificare il grado di interrelazione attore-immagine:

1) Tutti i partecipanti si identificano con le immagini che rappresentano? Coloro che risponderanno positivamente rimarranno nell'immagine. Il conduttore chiederà allora agli altri partecipanti se qualcuno si identifica con le altre immagini, cioè quelle con cui non si identificano gli attori che le rappresentano. Se qualcuno risponde positivamente, andrà a sostituire i primi.

2) Se, malgrado ciò, rimangono immagini con cui non si è identificato nessun partecipante, il conduttore chiederà se qualcuno riconosce queste immagini o personaggi. Il procedimento è lo stesso: gli attori che le hanno riconosciute restano nell'immagine, quindi, nel caso ancora più raro che rimangano ancora immagini o personaggi non riconosciuti, il conduttore porrà la stessa domanda agli altri partecipanti del gruppo.

3) Se, caso rarissimo, una o più immagini non sono riconosciute, il conduttore domanderà — come sempre prima agli attori dell'immagine poi agli altri — se sentono una qualunque risonanza con queste immagini o personaggi.

Una volta verificate queste interrelazioni partecipanti/immagini, si passa alle tre forme di dinamizzazione:

Il monologo interiore — Per circa tre minuti (il tempo a disposizione dipenderà dalla creatività del gruppo) tutti gli attori in immagine devono dire senza interruzione quello che i loro personaggi pensano in quel preciso istante. Gli attori, immobili, dicono tutto quello che gli viene in mente, non in quanto attori ma in quanto personaggi; cioè tutto quello che concerne la situazione teatrale che stanno vivendo. Questo parlare ininterrotto può essere molto difficile. Va detto agli attori, affinché la difficoltà li stimoli. In genere dopo la difficoltà iniziale gli attori si abituano e capita che, alla fine dei tre minuti, molti avrebbero ancora voglia di continuare. Questa tappa nutre enormemente le immagini.

Il dialogo — Per circa tre minuti ancora gli attori, sempre immobili, potranno dialogare.

Postfazione

Il mondo del TdO si sta evolvendo in direzioni diverse e difficili da capire per la vastità dei gruppi e singoli che fanno TdO nel mondo.

Tuttavia è emerso con chiarezza nell'ultimo Festival Internazionale tenutosi a Graz (Austria) nell'ottobre 2009, che ci sono preoccupazioni da parte di alcuni esponenti, tra cui noi, che alla morte di Boal si scivoli rapidamente in un uso commerciale del TdO o come dice il figlio di Boal, Juliàn, nell'uso del TdO addomesticato, come "entertainment for the oppressed".

Insomma non si cerchi più di usare il TdO per cambiare le situazioni di oppressione, ma per intrattenere gli oppressi che ne soffrono.

Ci sono gruppi che lavorano per le grandi imprese, allo scopo di rafforzare il potere del management sui lavoratori, altri che pur di lavorare dimenticano o annacquano i principi del TdO (strumento di analisi e trasformazione delle situazioni oppressive) per farlo diventare un semplice arnese per il dialogo tra oppressi e oppressori.

Qui si aprirebbero molte riflessioni sul concetto di oppressione, sui ruoli oppressivi, la collaborazione con le strutture oppressive e la violenza culturale oltre che diretta e strutturale.

Il dibattito continua e appassiona.

Giulli sostiene l'importanza di scegliere **per chi lavorare, per che obiettivi, con che gruppi.**

1) Pensiamo che Enti e gruppi dichiaratamente fascisti, razzisti, accusati di maltrattare i lavoratori, di non rispettare le condizioni di sicurezza,

oggetto di campagne di boicottaggio, ecc. non meritino il nostro intervento.

2) Gli obiettivi per cui lavorare sono il secondo punto cruciale; non tutti gli obiettivi vanno bene per il TdO; alcuni lo sviscerano oppure ci sono altri metodi più adatti.

Riteniamo poi cruciale selezionare la domanda di intervento e ricontrattarla se necessario (per esempio alla richiesta "venite in classe e fate star buoni i bambini" "venite al collegio docenti e calmate il conflitto con la direzione" "Venite in carcere e intrattenete i detenuti così che abbiano una valvola di sfogo", ecc. la risposta non può essere un semplice "Sì").

3) Infine con chi lavorare è una scelta da compiere consapevolmente: chiunque? Solo gruppi che si sentono oppressi? Solo gruppi che riteniamo oppressi?

Il dibattito è complesso, ma non si può sfuggire a delle scelte etico-politiche.

Il TdO non porta un'ideologia né le soluzioni dall'esterno, le aiuta a cercare, assieme, dialogando. Ma questo non significa che non abbia dei valori (dialogo paritario, coscientizzazione, solidarietà, non discriminazione, ecc.) e che quindi non abbia una posizione da cui legge gli interventi da compiere.

In tal senso anni fa era stato presentato da Boal una carta dei principi, visibile anche sul nostro sito, di cui indichiamo qui alcuni elementi a mio avviso essenziali:

"I.T.O.O."
ORGANIZZAZIONE INTERNAZIONALE
DEL TdO
DICHIARAZIONE DEI PRINCIPI

Preambolo

- 1) Lo scopo base del TdO è umanizzare l'Umanità
- 2) Il TdO è un sistema di Esercizi, Giochi e Tecniche basate sul Teatro Essenziale, per aiutare uomini e donne a sviluppare ciò che loro già hanno dentro se stessi: il teatro.

... omissis ...

Principi e obiettivi

- 13) Il TdO è un movimento mondiale non-violento ed estetico che cerca la pace, non la passività.
- 14) Il TdO cerca di attivare la gente in un tentativo umanistico espresso dal suo vero nome: teatro di, da, e per l'oppresso. Un sistema che rende capace la gente di agire nella finzione del teatro per diventare protagonista, cioè soggetto attivo, della propria vita.
- 15) Il TdO non è né un'ideologia né un partito politico, non è dogmatico né coercitivo, ed è rispettoso di tutte le culture. È un metodo di analisi e un mezzo per sviluppare società più felici. A causa della sua natura umanistica e democratica, esso è largamente usato in tutto il mondo, in tutti i campi di attività sociale come: educazione, cultura, arte, politica, lavoro sociale, psicoterapia, programmi di alfabetizzazione e salute. Nell'allegato a questa Dichiarazione dei Principi, sono elencati una serie di progetti esemplari per illustrare la natura e lo scopo del suo uso.
- 16) Il TdO è ora usato in circa metà delle nazioni del mondo, elencate nell'allegato, come uno strumento per forgiare scoperte circa se stessi e circa l'Altro, per chiarificare ed esprimere i nostri desideri; uno strumento per il cambiamento delle circostanze che producono infelicità e pena, e per l'intensificazione di ciò che porta pace; per rispettare le differenze tra gli individui e gruppi e per includere tutti gli esseri umani nel Dialogo; e infine uno strumento per ottenere giustizia economica e sociale, che è il fondamento della vera demo-

crazia. In sintesi, l'obiettivo generale del TdO è lo sviluppo dei Diritti Umani fondamentali.

... omissis ...

Roberto Mazzini

L'Arcobaleno del desiderio è la raccolta sistematica delle tecniche del Teatro dell'Oppresso nelle sue applicazioni alla realtà europea. Nel Teatro dell'Oppresso lo spettatore è aiutato a liberarsi dai veti e dalle repressioni frutto di una ingiusta struttura sociale, indicati da Boal con il termine *flics* (poliziotti).

In un contesto come quello europeo, dove i bisogni materiali sembrano essere soddisfatti, l'oppressione assume caratteristiche di tipo psicologico. I poliziotti esercitano la loro funzione di sorveglianza o repressione in modo molto più persuasivo e sottile, nella testa di ciascuno di noi, e il teatro diviene, nella provocatoria proposta di Boal, tecnica assai efficace per liberarsi dai *flics* che danzano nella testa. La sua funzione terapeutica trasforma il disagio senza nome degli spett-attori in un "desiderio" incomprensibile di liberazione, che loro stessi organizzano sulla scena. Ancora una volta il teatro si offre come un fecondo strumento di cambiamento sociale assolutamente unico.

Augusto Boal (1931-2009) è stato il fondatore del teatro Arena di San Paolo e ha scritto diverse opere teatrali con Chico Barque. Ha pubblicato *Théâtre de l'opprimé* e *Jeux acteurs et non-acteur*, tradotti in trentacinque lingue; in essi espone i metodi presentati nei suoi stage di formazione e diffusi ormai in tutto il mondo. Con la meridiana ha pubblicato *Dal desiderio alla legge. Manuale del teatro di cittadinanza* (2002) e *Il poliziotto e la maschera. Giochi, esercizi e tecniche del Teatro dell'Oppresso* (2009)

In copertina disegno di Silvio Boselli

Euro 16,50 (I.i.)

ISBN 978-88-6153-164-2

