

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA
FACOLTA' DI SCIENZE DELLA FORMAZIONE
CORSO DI LAUREA TRIENNALE IN
COOPERAZIONE ALLO SVILUPPO

Relazione finale
Il Teatro dell' Oppresso come forma di partecipazione e coscientizzazione



Relatore
Massimo De Marchi

Laureando/a
Giulio Vanzan

Anno Accademico
2004-2005

Indice

| | |
|---|----|
| INTRODUZIONE: COS'E' IL TEATRO DELL'OPPRESSO | 3 |
| CAPITOLO 1:PAULO FREIRE E LA PEDAGOGIA DEGLI OPPRESSI | 5 |
| 1.1 SULLA PEDAGOGIA DEGLI OPPRESSI..... | 5 |
| 1.2 L'AZIONE DIALOGICA | 6 |
| 1.3 L'AZIONE ANTI-DIALOGICA | 10 |
| 1.4 LA CONCEZIONE DEPOSITARIA DELL'EDUCAZIONE E IL SUO NECESSARIO SUPERAMENTO | 13 |
| 1.5 L'INVESTIGAZIONE E LA PROBLEMATIZZAZIONE NELLA PRASSI EDUCATIVA LIBERATORIA..... | 15 |
| CAPITOLO 2: IL LUNGO CAMMINO DEL TEATRO FINO ALLA POETICA DELL'OPPRESSO | 17 |
| 2.1 IL SISTEMA TRAGICO COERCITIVO DI ARISTOTELE | 18 |
| 2.2 LA POETICA MARXISTA DI BERTOLT BRECHT | 20 |
| 2.3 LA POETICA DELL'OPPRESSO | 21 |
| PRIMA TAPPA. Conoscenza del corpo | 22 |
| SECONDA TAPPA. Rendere il corpo espressivo | 22 |
| TERZA TAPPA. Il teatro come linguaggio | 22 |
| QUARTA TAPPA. Il teatro come discorso | 23 |
| CAPITOLO 3: IL TEATRO DELL'OPPRESSO SECONDO AUGUSTO BOAL..... | 24 |
| 3.1 L'ALBERO DEL TDO | 24 |
| 3.2 PERCORSI INTERNI..... | 30 |
| CAPITOLO 4: IL TEATRO FORUM..... | 31 |
| 4.1 UN PO' DI STORIA..... | 31 |
| 4.2 IL MECCANISMO..... | 32 |
| 4.3 L'AZIONE MAIEUTICA DEL GIOLLI..... | 34 |
| 4.4 GLI OBIETTIVI..... | 35 |
| 4.5 CONSIDERAZIONI..... | 36 |
| CAPITOLO 5: IL TEATRO LEGISLATIVO | 39 |
| 5.1 GLI OBIETTIVI..... | 40 |
| 5.2 CANOVACCIO E MODELLO | 41 |

| | |
|---|----|
| CAPITOLO 6: ESPERIENZA DI TEATRO FORUM..... | 43 |
| 6.1 IL CENTRO RENACER | 44 |
| 6.2 GIOCHI-ESERCIZI | 45 |
| GIOCHI DI FIDUCIA..... | 45 |
| PRESENTAZIONE CON PERSONAGGIO | 45 |
| IPNOTIZZATORE..... | 46 |
| FEEDBACK DEI GIOCHI | 46 |
| ASPETTATIVE DEL CORSO | 46 |
| 6.3 ESERCIZI DI TEATRO IMMAGINE..... | 48 |
| POSTURE PRIMITIVE..... | 48 |
| RAPPRESENTAZIONE DELLE PAROLE..... | 48 |
| RAPPRESENTAZIONE DI OPPOSTI | 48 |
| FEEDBACK..... | 48 |
| 6.4 ESERCIZI SULL'OPPRESSIONE E SULLE DINAMICHE DI POTERE. | 49 |
| VAMPIRO..... | 49 |
| DUE CERCHI..... | 49 |
| CONDIVISIONE A COPPIE..... | 50 |
| FEEDBACK..... | 50 |
| 6.5 PREPARAZIONE AL FORUM..... | 51 |
| FEEDBACK..... | 52 |
| 6.6 TEATRO FORUM..... | 54 |
| PRIMA SCENA: "ACCUSA DI OMICIDIO" | 54 |
| SECONDA SCENA: "MARITO VIOLENTO E TRADITORE" | 56 |
| FEEDBACK FINALE..... | 57 |
| 6.7 CONSIDERAZIONI FINALI | 59 |
| APPENDICE1 | 61 |
| APPENDICE2..... | 64 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 65 |

Introduzione

COS'E' IL TEATRO DELL'OPPRESSO

Il Teatro dell'Oppresso (TdO) è un metodo teatrale inventato e sviluppato da Augusto Boal negli anni '60, prima in Brasile e poi in Europa, e ora diffuso in tutto il mondo, che usa il teatro come linguaggio, come mezzo di conoscenza e trasformazione della realtà interiore, relazionale e sociale. E' un teatro che rende attivo il pubblico e serve ai gruppi di "spett-attori" per esplorare, mettere in scena, analizzare e trasformare la realtà che essi stessi vivono.

Consiste essenzialmente nell'uso del linguaggio teatrale diffuso, nell'uso dello spazio estetico e delle sue proprietà gnoseologiche, per avviare processi collettivi di coscientizzazione, cioè di cambiamento personale e sociale.

In altre parole si propone lo sviluppo della teatralità umana al fine di analizzare e trasformare le situazioni di disagio, malessere, conflitto, oppressione, ecc.

Il TdO si compone di diverse tecniche che hanno il fine di rendere l'uomo protagonista dell'azione drammatica, per allenarlo a essere protagonista della propria vita "insieme" ai suoi simili¹.

Dall'influenza del pensiero di Freire, il TdO prende l'atteggiamento non indottrinate ma maieutico: non dà risposte ma pone domande e crea contesti utili per la ricerca collettiva di soluzioni.

Una delle sue principali ipotesi base è che "il corpo pensa", ovvero una concezione dell'essere umano come globalità di corpo, mente ed emozione dove l'apprendimento-cambiamento vede coinvolti tutti e tre gli aspetti, in stretta relazione. Il TdO si muove ai confini tra teatro, educazione, terapia, intervento sociale e politica.

Fulcro del lavoro è l'analisi collegata alla trasformazione delle situazioni oppressive, di disagio, conflittuali, della vita quotidiana.

Usa come strumenti una serie di esercizi e giochi che mirano a sciogliere le "meccanizzazioni" del nostro corpo-mente-emozione che sono cristallizzate nella cosiddetta "maschera sociale".

Pur toccando aspetti personali ed emotivi, il TdO non si pone come terapia, ma come strumento di "liberazione" collettiva che poggia sulla presa di coscienza autonoma delle persone, sullo "specchio multiplo dello sguardo degli altri".

¹¹ Roberto Mazzini sul sito dell' Associazione Giolli http://ospiti.peacelink.it/giolli/giolli_it/

Ma le diverse situazioni critiche possono essere affrontate usando tecniche e metodi appropriati: il Teatro Forum, il Teatro Immagine, il Teatro Invisibile, il Flic-dans-la-tête (Poliziotto nella testa) e altri esercizi particolari.

L'ultima tappa del TdO è attualmente il Teatro-Legislativo, esperienza inizialmente svolta a Rio de Janeiro dal 1993 al 1996. Qui Boal, eletto deputato della Camera dei Vereadores, ha coordinato un progetto per mezzo del quale gruppi sociali organizzati (donne, senza terra, disoccupati, ecc.) potevano esprimere i loro bisogni col teatro, traducendoli poi in proposte di legge discusse alla Camera e viceversa.

Dal 29 Maggio all'8 Giugno 1997 si è svolto a Toronto (Canada) l'ottavo, e per ora ultimo, Festival Internazionale del TdO, che ha raggruppato esperienze di decine di paesi, le quali hanno mostrato la propria diversità di stile e di tematiche affrontate. ²

Oggi il TdO è diffuso in tutto il mondo, con un centro storico a Rio de Janeiro (“Centro do Teatro do Oprimido”) e a Parigi (“Centre du Theatre de l'Opprimé”).

Anche diversi altri gruppi e centri hanno elaborato visioni particolari del metodo in diversi altri paesi.

² si veda www.formaat.org

Capitolo 1

PAULO FREIRE

E LA PEDAGOGIA DEGLI OPPRESSI

1.1 Sulla pedagogia degli oppressi

La “Pedagogia degli Oppressi” di Paulo Freire è una delle principali fonti di ispirazione del pensiero di Augusto Boal, ed una fondamentale fonte teorica per l’elaborazione del Teatro dell’Oppresso.³

Questo testo, presto tradotto in molte lingue e diffuso in tutto il mondo, è diventato un classico, e presenta la forza comune a tutti i classici: l’essere sempre d’attualità!

La questione centrale all’opera di Freire è il pensare l’essere umano nelle sue dimensioni complesse: ontologiche, antropologiche, etiche, politiche, gnoseologiche, ecc...

Pensare l’essere umano come problema, nella sua relazione con il mondo, i suoi condizionamenti e le sue sfide, implica la coscienza della sua storia e di come superare la sua disumanizzazione.

Problematizzare la condizione umana è possibile solo nella sua dimensione concreta, presente, storica. Nel riscatto del nostro passato, e nella sua analisi critica, scopriamo come esso ci condizioni, e che potrebbe essere stato diverso. Anche il nostro presente potrebbe essere diverso da come è. E il futuro è possibilità e desiderio ad “essere di più”.

Freire ci dice (Freire 1987, 1997) che se la lotta è per la trasformazione di questo mondo che disumanizza, la sfida dell’educazione liberatrice è la formazione umana per l’affermazione della libertà.

La disumanizzazione è realtà storica e negazione della vocazione ontologica degli esseri umani; il superamento di questa condizione è possibilità storica della quale si occupano tutti gli uomini e le donne “rivoluzionari-e”.

Questa pedagogia è finalizzata ad una prassi rivoluzionaria.

³ Come specificato dallo stesso Augusto Boal, anche nei suoi interventi pubblici.

L'educazione liberatrice per Freire è fondamentale nella prassi rivoluzionaria, poiché non si può prima fare la rivoluzione per poi pensare a che educazione si vuole. Questa prassi deve essere sia educativa che culturale (Moura Schnorr 2001 pag. 76).

La necessità di una pedagogia di liberazione popolare si afferma nel nostro quotidiano poiché nei nostri corpi, menti e in tutta la nostra pratica sociale si trova la pedagogia degli oppressori.

Questa pedagogia legittima la pratica "addomesticatrice" dell'oppressore, negando il diritto del popolo ad "essere di più".

Il testo freiriano è un invito al dialogo con il popolo; dialogo che esiste solo se ci troveremo "disarmati" dai nostri dogmi e aperti all'investigazione, che implica l'ascolto della parola del popolo stesso.

L'educazione liberatrice che Freire fonda è rivoluzionaria perché radicale, poiché il processo che porta a svelare il mondo dell'oppressione passa attraverso l'interrogarsi, attraverso il dubbio.

Nasce così un processo di profonde trasformazioni, che si fonda sulla "dialogicità", con, e mai per, il popolo.

E' la ricerca, il desiderio, la speranza e la lotta di tutti coloro che, in comunione, fanno la propria storia di liberazione.

1.2 L'Azione Dialogica

*"E' necessario in primo luogo che coloro che trovano così negato il loro diritto primordiale di parlare, riconquistino questo diritto, impedendo che questo assalto disumanizzante continui"*⁴

La "Pedagogia degli Oppressi" è nata come saggio per uomini e donne radicali, e secondo Freire tutti i rivoluzionari devono essere radicali (Moura Schnorr 2001 pag. 77).

E' un dialogo che tratta di questioni molto concrete, non trattandosi di un esercizio intellettuale sull'oppressione.

Questo dialogo è critico e liberatore perché è fatto con il popolo oppresso. Ciò significa riconoscere gli esseri umani come votati ad "essere di più", esseri in ricerca, incompleti.

La costruzione di una Pedagogia degli Oppressi implica, anche, un metodo di liberazione popolare.

La caratteristica centrale di questo metodo è la "dialogicità" della relazione educatore-educando, mediato dalla conoscenza che entrambi possiedono, affermando la libertà l'uno dell'altro.

⁴ FREIRE Paulo. "Pedagogia do oprimido", edizione Paz e Terra, 1987, Rio de Janeiro (p.79). La traduzione dal portoghese è personale. Da qui in avanti in questo capitolo, per citare parti di questo libro, sarà indicata la pagina tra parentesi subito dopo la citazione, e non più come nota a fondo pagina.

L'identità di questo processo dialogico è l'azione-riflessione, che non è solamente attivismo svuotato di riflessione critica, e neppure riflessione astratta, vuota di significato; essa è uno degli elementi base della trasformazione della realtà, è uno scambio permanente tra soggetti che cercano questa liberazione, sommando formazione umana e lotta politica rivoluzionaria.

Entrambi, formazione e lotta, hanno un carattere pedagogico (Moura Schnorr 2001 pag. 77).

Il metodo nella Pedagogia degli Oppressi non è uno strumento che l'educatore utilizza per "addomesticare", indottrinare, gli educandi. Metodo, in una pedagogia liberatrice, è intenzionalità che si materializza in atti, è coscientizzazione. E' coscienza nel senso che cammina in direzione di qualcosa (Moura Schnorr 2001 pag. 78).

Il metodo colloca gli educatori e gli educandi come soggetti dell'atto di conoscere la realtà in maniera critica, svelandola.

“Se i leaders rivoluzionari di tutti i tempi affermano la necessità del convincimento delle masse oppresse affinché accettino la lotta per la liberazione - il che del resto è ovvio - riconoscono implicitamente il senso pedagogico di questa lotta. Molti, però, forse per preconcetti naturali e esplicabili contro la pedagogia, finiscono per usare, nelle proprie azioni, metodi che sono usati nell'“educazione” degli oppressori. Negano l'azione dialogica nel processo di liberazione ma usano la propaganda per convincere” (p.55).

La Pedagogia degli Oppressi è una pedagogia rivoluzionaria e, come tale, è una pedagogia del dialogo (Freire 1987). E' la pedagogia che caratterizza l'essere educatori ed educandi, entrambi soggetti del processo educativo.

Freire condanna ogni forma di settarismo, che falsifica la realtà. Così facendo, infatti, non si percepisce e non si intende la realtà dialetticamente. Egli sottolinea come la “settarizzazione” è sempre “castrante”, per il fanatismo che nutre. La “radicalizzazione”, al contrario, è sempre creatrice, per la criticità che alimenta. La “radicalizzazione” non è mitica, ma critica, e per questo liberatrice (Freire 1987 pag. 25).

L'inserimento critico del popolo nella storia, la sua emersione come soggetto storico, non nasce dalle parole dell'educatore, della leadership rivoluzionaria. E' fondamentalmente il risultato del dialogo e della lotta politica con il popolo e non tanto per il popolo, per la trasformazione radicale di un mondo considerato oppressore (Moura Schnorr 2001 pag. 78).

Freire sottolinea come la Pedagogia degli Oppressi sia “Rivoluzione Culturale” permanente, che esige la coscientizzazione dell'oppressore e dell'oppresso (Freire 1987; 1997).

La relazione oppressore-oppresso disumanizza entrambi, e li trasforma in “non-essere”. La superazione di questa condizione esige un *compromisso*⁵ (Moura Schnorr 2001 pag.80) autentico con il popolo che è rappresentato dall’azione dialogica tra l’educatore-leadership e l’educando-popolo.

Nell’opinione dello scrittore brasiliano questa pedagogia è umanista e liberatrice: in essa il lavoro educativo, nel suo senso più ampio, contribuisce al processo rivoluzionario, prima del cambiamento del potere politico stesso.

Questo cambiamento può essere inteso solo una volta assunto il carattere politico dell’educazione, poiché non c’è essere umano a-politico, quindi non c’è azione educativa neutra (Moura Schnorr 2001 pag.81).

Freire considera la pedagogia funzionale all’oppressione opposta a quella degli oppressi: egli ritiene che abbia, infatti, come fondamento, la dominazione della coscienza del popolo, contribuendo alla formazione di soggetti che assimilano l’oppressione, senza coscienza di sé e della propria classe. I quali diventano docili, fatalisti, si sentono inferiori, violentati nel proprio diritto di essere, vittime di una cultura che toglie il diritto di parola per imporre il silenzio (Freire 1987 pag.52).

Egli aggiunge che è solo nel *compromisso* autentico con il popolo e nella comprensione critica della sua condizione di oppressione che ci sono le condizioni per costruire, con esso, un’altra pedagogia, un’altra società (Moura Schnorr 2001 pag. 81).. Alla fine “*nessuno libera sé stesso, nessuno si libera da solo: gli uomini si liberano in comunione*” (p.52).

E’ partendo dal dualismo interno degli oppressi che ospitano inconsciamente l’oppressore, è nel convivere con loro, sapendosi uno di loro, che i rivoluzionari possono contribuire al superamento della situazione di oppressione.

L’esercizio e l’affermazione della libertà, per Freire, è sempre un qualcosa di collettivo e dialogico, mai individuale e anti-dialogico.

Ciascuno eserciterà pienamente la propria libertà attraverso l’affermazione della libertà dell’altro.

Superare la contraddizione oppressori-oppressi è un obiettivo che può essere raggiunto solo dal popolo oppresso stesso.

Condizioni fondamentali dell’azione dialogica sono la fiducia ed il rispetto per il popolo.

L’azione dialogica è un principio della pedagogia liberatrice che Freire ha fondato (Moura Schnorr 2001 pag. 82). Azione che è mediatrice del processo di coscientizzazione, di problematizzazione e di trasformazione del mondo oppressore. Essa non è dono e nemmeno generosità.

Il cammino di liberazione da percorrere da parte della leadership rivoluzionaria, infatti, non è “propaganda liberatrice” (Freire 1987 pag. 54). Non è il mero atto “di depositare” la fede della

⁵ La parola “compromisso” va intesa come un comprometersi autenticamente e totalmente con la causa del popolo.

libertà negli oppressi, pensando di conquistare la loro fiducia, ma consiste nel dialogare con loro. Il convincimento degli oppressi a lottare per la libertà non è dono fatto dalla leadership rivoluzionaria, ma risultato della propria coscientizzazione.

Secondo Freire la lotta per un mondo diverso non può essere fatta da esseri umani ridotti a “cose”.

Il processo di “umanizzazione” significa superare questo stato di quasi “cose”. Quindi:

“Non c’è altra strada se non quella della pratica di una pedagogia umanizzatrice, nella quale la leadership rivoluzionaria, al posto di sovrapporsi agli oppressi e continuare a mantenerli “quasi cose”, con essi stabilisce una relazione dialogica permanente” (p.56).

L’azione dialogica è azione-riflessione, ossia, è prassi liberatrice:

“L’esistenza umana non può essere muta, silenziosa, nemmeno può nutrirsi di false parole, ma di parole veritiere, con cui gli uomini trasformano il mondo. Esistere, umanamente, è pronunciare il mondo, è modificarlo. Il mondo pronunciato, diventa, a sua volta, per i soggetti che l’hanno pronunciato, problematizzato, esigendo da loro di essere pronunciato nuovamente.

Non è nel silenzio che gli uomini si fanno, ma nella parola, nell’azione-riflessione” (p.78).

Freire sottolinea come il processo di lotta rivoluzionaria sia, anche, processo di riscatto del diritto di creare, di re-inventare il mondo, di ricreare la cultura, l’educazione e lo stile di fare politica (Freire 1982 pag.49).

Egli fonda la politica e la pedagogia nell’amore, nel coraggio, nel *compromisso* con gli esseri umani (Moura Schnorr 2001 pag.84).

L’azione dialogica è la scoperta rigorosa e creativa della ragione d’essere delle cose, è il rifiuto della manipolazione, dell’invasione culturale, rifiuto dell’educazione vista solamente come trasmissione di conoscenze. E’ re-inventare l’educazione come parte fondamentale del processo rivoluzionario (Freire 1987 pag.123).

Freire ci dice che la rivoluzione deve inaugurare, presto o tardi, il dialogo con il popolo. La legittimità della rivoluzione sta nel dialogo e nell’azione.

“In questa teoria dell’azione, esattamente perché è rivoluzionaria, non è possibile parlare né di attori, al singolare, né di attori al plurale, ma di attori in intersoggettività, in intercomunicazione” (p.126)

Freire rifiuta ogni concezione meccanicistica, deterministica o idealista della storia, in quanto sostiene che gli uomini possono creare nuovi futuri possibili (l’ inedito realizzabile). Il futuro per l’ autore non è, infatti, dato o già definito: *sta dandosi* in maniera dialettica, è in divenire.

La storia è allora possibilità, che apre agli uomini spazi di responsabilità (De Marchi 2004, pag. 83). Il sogno assume una funzione fondamentale, in quanto: *“non esiste vera utopia al di fuori della tensione esistente tra la denuncia di un presente diventato sempre più intollerabile e l’annuncio di un futuro da creare, costruire in maniera politicamente ed esteticamente etica”* (Freire 1997 pag. 91). Sempre secondo l’ autore non esiste il cambiamento senza sogno, né il sogno senza speranza (Freire 1997, pag. 91).

Il futuro, per Freire, deve essere fatto e prodotto, altrimenti non arriverà come gli individui lo vogliono (De Marchi 2004, pag. 83).

Nelle riflessioni tra storia, futuro, esistenza e coscienza, Freire intreccia le dinamiche tra potere, linguaggio e conoscenza e ritiene fondamentale il linguaggio per l’ invenzione della cittadinanza e nel rapporto tra cambiamento del linguaggio e cambiamento del mondo.

Anche la conoscenza è considerata dall’ autore come un processo tra soggetti che cercano di dare significato ai significati: non un prodotto del soggetto e nemmeno una decodifica del mondo (De Marchi 2004, pp.83-84).

1.3 L’azione anti-dialogica

L’azione anti-dialogica è per Freire forza antirivoluzionaria, è l’anestetico della trasformazione radicale del mondo e degli esseri umani. E’ azione meccanica che dà un potere alla realtà che questa non detiene, creando una dicotomia tra la realtà e la coscienza (Moura Schnorr 2001 pag.85).

Nel testo *“La Pedagogia degli oppressi”* si mostra come l’azione anti-dialogica sia intenzionale e sia una condizione per mantenere la dominazione, l’oppressione per mezzo della conquista, sottile, paternalista o repressiva degli oppressi (Freire 1987 pag. 132).

Freire esplicita i meccanismi di oppressione che caratterizzano questa anti-dialogicità:

“- La divisione: “quanto più alienati, tanto più è facile dividerli e tenerli divisi”. Dividere per facilitare la manipolazione dello stato oppressore, “dividere per conquistare”. (pp. 139-140).

- La manipolazione, che conforma il popolo agli interessi della elite opprimente, che seduce, convince, rinforzando il suo sentimento di incapacità, di inferiorità, i suoi preconcetti, ecc...

- L’invasione culturale, che implica il disprezzo delle visioni del mondo del popolo, è massificatrice, alienatrice, in essa, gli invasori si collocano come soggetti e gli invasori come oggetti. L’invasione culturale ha una doppia faccia. Da un lato è già dominazione, dall’altro è tattica di dominazione”. (p. 150)

Superare l'azione anti-dialogica presuppone la coscientizzazione.

Nel processo di coscientizzazione - problematizzazione - trasformazione, Freire non pone l'individuo in secondo piano. La soggettività è un elemento costituente del soggetto rivoluzionario, ma non basta da sola. Essa costituisce ed è costituita dalla realtà, ma è, anche, intenzionalità, che, cosciente, dei suoi condizionamenti, interferisce in essa, modificandola.

La nostra soggettività si forma mescolandoci in questo mondo, intervenendo in esso e formando altri soggetti: in questo processo siamo influenzati dalla realtà e dagli altri. La nostra singolarità è costruita a partire dagli altri e dal mondo (Freire 1987 pag.37).

La rivoluzione che Freire sogna non è volta a omologare, rendere uguali, le nostre singolarità in quanto soggetti, in quanto culture, in quanto popoli. E' nella diversità che ci costituiamo come siamo. Il suo sogno di società è includere tutti nel proprio essere diversi.

E' solo attraverso l'accesso ai mezzi (condizioni politiche, economiche, etiche, educative), intesi però come diritto e non come dono, che si può riscattare l'umanità.

Lottare per conquistare questi diritti è atto collettivo, radicale e un atto d'amore (Moura Schnorr 2001 pag.87).

La prassi della liberazione implica la dialettica tra: azione-teoria-azione; realtà-soggetto-realtà; oppressore-oppreso-oppressore. Freire riflette sul necessario superamento di queste dicotomie, della tendenza meccanicistica che si staglia davanti al nostro modo di comprendere il mondo. Ad esempio l'oggettivismo e il soggettivismo.

L'oggettivismo priorizza l'influenza della realtà esterna sul soggetto, cadendo nel determinismo della realtà sulla nostra condizione storica e culturale.

Il soggettivismo: si centra nel soggetto, nella sua coscienza interiore, priorizzando le idee in relazione alla realtà esteriore.

Queste due posizioni sono per Freire immobilistiche, meccanicistiche e anestetizzano la nostra condizione di agenti costruttori del nostro destino:

“Questo è uno dei problemi più gravi che si pongono alla liberazione. E' che la realtà oppressiva, al costituirsi come quasi –meccanismo di assorbimento di chi si trova in essa, funziona come una forza di immersione delle coscienze. (p.38).

Questa pratica “addomesticatrice” della realtà oppressiva esercita una forza che esige l'emersione da essa, che deve essere azione-riflessione, prassi autentica, che implica la dialettica tra oggettività e soggettività, ossia, tra realtà ed esseri umani.

La realtà è il risultato dell'azione umana nella storia. Gli esseri umani, come produttori di questa realtà, hanno bisogno di costituirsi e inserirsi criticamente in essa, in prassi di liberazione.

L'azione anti-dialogica, che attribuisce un potere alla realtà che essa non ha, genera una visione determinista della realtà, un fatalismo, rispetto al quale non possiamo nulla, nel mondo oggettivo poiché tutto è dato.

L'azione anti-dialogica intende il soggetto fuori dal mondo, crea una falsa realtà, fantastica, immaginaria, alienata. Questo è il soggettivismo.

Tutta l'azione anti-dialogica è "addomesticatrice", alienante e compie una funzione ideologica nella manutenzione dello status quo. Il superamento di questa azione avverrà nella misura in cui il popolo si inserirà criticamente nella lotta per il suo superamento (Moura Schnorr 2001 pag.80). Questa inserzione critica del popolo si fa a partire dalla prassi (Freire 1987 pag. 40).

Gli esseri umani sono esseri di prassi, esseri che emergono dal mondo, che trasformano e si trasformano. Questa prassi è data dal dialogo con il mondo, con gli esseri umani. Senza dialogo non c'è pratica autentica, non c'è pratica rivoluzionaria.

L'ambiguità tra l'oppressore e l'oppresso si fonda sull'"antidialogicità", il cui superamento si basa sulla "dialogicità", cioè farsi soggetti coscienti di questa realtà (Moura Schnorr 2001 pag.80).

In questo senso, il dialogo non è un accessorio, non è generosità e nemmeno populismo, è un'esigenza radicale e rivoluzionaria, perché è elemento fondante della prassi.

Questa "dialogicità" si trova nell'intersoggettività e nell'intercomunicazione, ossia, nell'interazione tra soggetti, per mezzo del linguaggio.

La dialogicità svela la realtà oppressiva e problematizza le sue ragioni di essere e dà gli strumenti di lotta per il suo superamento.

Per Freire il processo rivoluzionario può essere davvero rivoluzionario se radicale, e la sua radicalità si trova nell'agire con il popolo, nella diversità, nella dialogicità, superando tutte le forme di addestramento, invasione culturale, manipolazione, settarismo, comune anche alle leadership rivoluzionarie.

"Tutto il nostro sforzo in questo saggio è consistito nel parlare di questa cosa ovvia: così come l'oppressore, per opprimere, ha bisogno di una teoria dell'azione oppressiva, gli oppressi per liberarsi, hanno egualmente bisogno di una teoria della loro azione.

L'oppressore elabora la teoria della sua azione necessariamente senza il popolo, perché è contro di lui.

Il popolo a sua volta, schiacciato e oppresso, introiettando l'oppressore, non può da solo costituire la teoria della sua azione liberatrice. Solo nel suo incontro con la leadership rivoluzionaria, nella comunione tra i due, nella prassi di ambedue, si costituisce questa teoria.

L'esposizione che abbiamo tentato in termini approssimativi e introduttivi del tema "pedagogia dell'oppresso", ci ha condotto all'analisi anti-dialogica, che serve all'oppressione, e alla teoria dialogica che serve alla liberazione" (p 183).

1.4 La concezione depositaria dell'educazione e il suo necessario superamento

Freire afferma che l'educazione depositaria è pratica di dominazione. Una pedagogia di controllo, di assenza di dialogo, di assenza di comunicazione, di esercizio dell'oppressione. Questa si presenta a partire dal discorso e dall'azione di uno dei soggetti (l'educatore), e in quanto tale si trasforma in un monologo vuoto di senso e ricca, invece, di disprezzo per l'altro, che è trattato come oggetto vuoto che deve essere riempito di contenuti scelti dall'educatore (Moura Schnorr 2001 pag.91).

Per Freire in questa educazione, priva di dialogo e di criticità, esiste solo la passività e il condizionamento di entrambi i soggetti del processo: educandi condizionati dall'ascoltare solo passivamente; educatori condizionati dal parlare senza stabilire relazioni tra la conoscenza e la realtà concreta.

Questa pratica è tipica di forme che vogliono dare l'illusione della partecipazione dei soggetti. Un esempio chiaro di ciò è il populismo, che si caratterizza per la falsa partecipazione, per l'"addomesticamento" delle coscienze al fine di mantenere il potere del dominatore.

L'obiettivo dell'educazione depositaria è di mantenere la coscienza "ingenua" del popolo, mantenere la "cultura del silenzio". Si fonda sulla dicotomia esseri umani-mondo, sull'"addomesticamento", sull'azione anti-dialogica:

- a) l'educatore educa, gli educandi sono educati;*
- b) l'educatore sa, gli educandi non sanno;*
- c) l'educatore pensa, gli educandi sono pensati;*
- d) l'educatore parla, gli educandi ascoltano docilmente;*
- e) l'educatore è colui che disciplina, gli educandi i disciplinati;*
- f) l'educatore è colui che opta e prescrive la sua opzione, gli educandi sono coloro che seguono la prescrizione;*
- g) l'educatore è colui che attua, gli educandi sono coloro che hanno l'illusione di attuare, nell'attuare dell'educatore;*
- h) l'educatore sceglie il contenuto programmatico, gli educandi, mai ascoltati in questa scelta, si adattano;*
- i) l'educatore identifica l'autorità del sapere con la sua autorità funzionale, che oppone antagonicamente alla libertà degli educandi, i quali devono adattarsi alle sue decisioni;*
- j) l'educatore, infine, è soggetto del processo, gli educandi mero oggetto" (p.59).*

Il superamento dell'educazione depositaria ha come sfida centrale l'umanizzazione dell'educazione al fine che sia al servizio della liberazione:

“Liberazione autentica, che è l'umanizzazione in processo, non è una cosa che si deposita negli uomini. Non è una parola (...) mitificante. E' prassi, che implica l'azione e la riflessione degli uomini sul mondo, per trasformarlo”(p. 67).

Questa educazione liberatrice necessita di una comprensione dei soggetti del processo educativo come esseri attivi, creativi, che possiedono una concezione del mondo, di sé stessi, della cultura.

Non parte da una concezione dei soggetti come “vuoti”, che aspettano di essere riempiti di conoscenza. Partendo dal “sapere dato dall'esperienza fatta”, si costruisce un nuovo modo di comprendere il mondo, più critico, superando l'ingenuità, l'“addomesticamento”, svelando la realtà e con ciò promuovendo gli educandi e gli educatori alla condizione di soggetti del proprio destino (Moura Schnorr 2001 pag.92).

L'educazione liberatrice è possibile solo attraverso il superamento della contraddizione educandi-educatori. E' liberatrice perché supera questa contraddizione attraverso l'azione dialogica, di problematizzazione della realtà. Così, pensiero e azione non sono dicotomici, non inibiscono il potere di creare, di attuare, di chiedere: si afferma il dialogo, la critica (Moura Schnorr 2001 pag.93).

L'educatore è differente in relazione agli educandi, così come questi tra loro, ma non ci sono superiori o inferiori. E' nel dialogo, nel confronto su queste differenze e dei diversi modi di leggere il mondo che, collettivamente, si costruiscono e si apprendono nuove conoscenze.

“Nessuno educa nessuno, nessuno si educa da solo, gli uomini si educano tra loro, attraverso la mediazione del mondo” (p.68).

Freire vede la condizione umana come incompletezza, per lui siamo esseri in cerca di “essere di più”, esseri “in cammino”, in ricerca. Questa è la nostra vocazione storica, ed una società che nega questa vocazione deve essere superata affinché sia possibile l'affermazione del diritto di essere di tutti (Moura Schnorr 2001 pag.93).

L'educazione problematizzante possiede un carattere utopico di denuncia ed annuncio, di compromesso storico con la trasformazione sociale e politica, perché la storia è sempre intesa come possibilità. E' sempre affermazione che si fa nel dialogo, nel pensare autentico, nella lotta.

“La liberazione autentica, che è l’umanizzazione in processo, non è una cosa che si deposita negli uomini, ma è prassi, che implica l’azione e la riflessione degli uomini sul mondo per trasformarlo” (p. 67).

Gli esseri umani si fanno autenticamente nell’azione-riflessione. Il dialogo è l’incontro degli esseri umani, mediato dal mondo, che non si esaurisce nella dicotomia io-tu.

La parola è il mezzo che cerca elementi costitutivi della prassi trasformatrice.

E’ il linguaggio che ci umanizza, poiché permette le relazioni tra esseri umani e mondo e tra esseri umani ed esseri umani.

L’azione pedagogica liberatrice contiene in sé, come condizione fondamentale, il dialogo, poiché con esso e tramite esso riscatta la condizione umana fondamentale ad essere “di più”: il diritto alla parola per tutti (Moura Schnorr 2001 pag.94).

Negare il diritto alla parola è pratica “addomesticatrice” delle coscienze, che rende egemonica la parola dell’oppressore, la sua ideologia, la sua visione del mondo come fatto naturale, determinato.

Il superamento di questa condizione contiene in sé stessa un’esigenza fondamentale: l’esercizio del dialogo, il “pronunciare il mondo”, la creazione collettiva, la trasformazione di sé e del mondo.

“Non c’è dialogo, però, se non c’è un profondo amore per gli esseri umani e per il mondo” ci dice Freire. La vera rivoluzione è un atto di liberazione, di creazione e di amore. L’amore dà fondamento al dialogo ed è dialogo (Freire 1989).

“Poiché è un atto di coraggio, e mai di paura, l’amore è “compromesso” con gli esseri umani. Ovunque siano gli oppressi, l’atto d’amore consiste nel compromettersi con la loro causa. La causa della liberazione. Ma questo compromesso, in quanto atto d’amore, è dialogico”. (p.80)

Quest’amore verso il dialogo e il mondo, verso la vita e gli esseri umani, esige l’esercizio dell’umiltà, non riconoscendosi mai come “padroni della verità”. L’ignoranza non è solo negli altri, dobbiamo riconoscere il contributo di tutti, non siamo autosufficienti.

1.5 L'investigazione e la problematizzazione nella prassi educativa liberatrice

La pratica educativa, nella sua dialogicità, porta ad una domanda: riguardo a cosa si dialoga?

L'organizzazione dei contenuti programmatici, nella pedagogia dell'oppresso, parte dal processo di investigazione dei temi generatori, degli elementi della realtà, della cultura degli educandi e della problematizzazione di questi temi mediati dal dialogo tra l'educatore e l'educando (Freire 1987 pp.83-84).

I temi generatori sono l'asse fondamentale del fare educativo liberatore. Partono dall'investigazione con il popolo, con gli educandi, dalle contraddizioni esistenti nella loro situazione esistenziale, concreta, presente. Il "*compromisso*" di assumere ciò come problema è una sfida che esige riflessione, problematizzazione ed azione (Freire 1987 p.100).

L'investigazione tematica è la ricerca dell'universo semantico dell'educando e della società dove vive. E' la scoperta con gli educandi dei temi, questioni, argomenti da problematizzare in seguito.

Questa investigazione è un tuffo nella realtà degli educandi.

Il processo educativo-liberatore, che parte dall'investigazione e problematizzazione della realtà degli educandi, esige un profondo rispetto delle loro visioni del mondo. Per questo è fondamentale conoscere i modi di pensare e il linguaggio del popolo.

I contenuti devono essere cercati nella realtà mediatrice. Questa ricerca inaugura il dialogo.

La problematizzazione è un "svelare la realtà", i suoi limiti e le sue possibilità. Si evidenzia così la necessità di un'azione concreta (azione culturale, politica e sociale), volta al superamento delle situazioni-limite, degli ostacoli al processo di umanizzazione.

Il mondo è una costruzione storica e, in quanto tale, è possibilità. Non è fatalità né è dato naturale, come il mondo animale. E' possibile pertanto trasformare la storia dell'oppressione.

L'investigazione della tematica da trasformare include il pensiero del popolo, con cui produrre e trasformare le idee in azione.

Questo fare collettivo, teorico e pratico, è permanente in tutto il processo storico che include la coscientizzazione come condizione per la sua superazione. Al fine di costruire, così, la transizione verso un mondo senza oppressori e oppressi, che in ultima analisi è l'affermazione permanente del processo rivoluzionario (Moura Schnorr 2001 pag.99).

Capitolo 2

IL LUNGO CAMMINO DEL TEATRO FINO ALLA POETICA DELL'OPPRESSO

“Tutto il teatro è necessariamente politico, perché politiche sono tutte le attività dell'uomo, e il teatro è una di queste.

Il teatro è un'arma, un'arma molto efficiente. Per questo è necessario lottare per esso. Per questo, le classi dominanti, permanentemente tentano di appropriarsi del teatro e di utilizzarlo come strumento di dominazione. Nel farlo, modificano il concetto stesso di ciò che è il teatro.

Ma il teatro può ugualmente essere un'arma di liberazione. Perciò è necessario creare le forme teatrali corrispondenti. E' necessario trasformare”. (Boal 2005 pag. 31)

Augusto Boal afferma che “Teatro” era alle origini il popolo libero di esprimersi: il popolo era il creatore ed il destinatario dello spettacolo teatrale (Boal 2005 pag. 11).

”Teatro” era una festa in cui tutti potevano partecipare liberamente. L'avvento dell'aristocrazia portò divisioni.

Alcuni erano gli attori, salivano sul palco e solo loro avevano la possibilità di rappresentare, mentre tutte le altre persone rimanevano sedute, ricettive e passive: queste erano gli spettatori, la massa, il popolo.

Affinché lo spettacolo potesse riflettere efficacemente l'ideologia dominante, l'aristocrazia stabilì una nuova divisione: alcuni attori sarebbero stati i protagonisti (aristocratici), e gli altri il coro, che simboleggiava la massa(Boal 2005 pag. 12)..

Secondo Boal il “ Sistema Tragico Coercitivo di Aristotele” ci insegna il funzionamento di questo tipo di teatro.

Sempre secondo l' autore, in un'epoca storica successiva la borghesia assunse un potere maggiore nella società europea. Il teatro ne subì l'influenza. Nacque la “Poetica delle Virtù” di Machiavelli.

“I protagonisti si trasformarono: smisero di essere oggetti dei valori morali, e diventarono soggetti multidimensionali, individui eccezionali, lontani, come i protagonisti aristocratici, dal popolo”.
(Boal 2005 pag. 12)

Boal sostiene che l'opera di Bertolt Brecht fu la risposta a queste Poetiche, in quanto convertì il personaggio teorizzato da Hegel, da soggetto assoluto, un'altra volta in oggetto, ma questa volta oggetto di forze sociali (Boal 2005 pag. 12).

L'“essere sociale” determina il pensiero, e non viceversa.

La nuova frontiera del teatro, secondo Boal, consiste allora nel distruggere le barriere storicamente imposte dalle classi dominanti (Boal 2005 pag. 12).

In primo luogo si distrugge la barriera tra attori e spettatori: tutti, infatti, devono rappresentare, così come, politicamente, tutti devono essere protagonisti delle necessarie trasformazioni della società.

Sempre nel libro “Teatro do Oprimido” (Boal 2005 pag. 13). Boal sostiene che la seconda barriera da abbattere è quella tra protagonisti e coro: tutti devono essere allo stesso tempo coro e protagonisti.

Così, per l'autore, deve essere la “Poetica dell'Oppresso”: *“la conquista dei mezzi di produzione teatrale”* (Boal 2005 pag. 13).

2.1 Il sistema tragico coercitivo di aristotele

Nel secondo capitolo del suo libro “Teatro do Oprimido” (Boal 2005, pag. 76), il quale è una vera e propria pietra miliare per quel che riguarda la letteratura sul teatro dell'oppresso, Boal afferma che nel sistema Tragico-Coercitivo, appena iniziato lo spettacolo, viene presentato l'eroe tragico, con cui il pubblico stabilisce una forma di empatia.

Iniziata l'azione tragica, sorprendentemente, l'eroe rivela una falla nel suo comportamento, una *harmatia* (Boal 2005 pag.76) e, ancora più sorprendentemente, si rivela che per mezzo di questa *harmatia* l'eroe raggiunge la felicità che ora ostenta.

Attraverso l'empatia la stessa *harmatia* (l'impurità, l'unica cosa che può e deve essere distrutta, affinché la totalità dell'ethos del personaggio si conformi alla totalità dell'ethos della società) che lo spettatore possiede è stimolata, sviluppata, attivata.

Improvvisamente succede qualcosa che modifica tutto: il personaggio che con la *harmatia* era salito così in alto, corre il rischio di cadere.

Questa è la peripezia: una modificazione radicale nel destino del personaggio. Lo spettatore, che fino a quel punto aveva stimolata la propria *harmatia*, comincia a sentir crescere la propria paura. Il personaggio inizia le sue disavventure.

La peripezia che soffre il personaggio si riproduce allo stesso modo nello spettatore.

Può, però, succedere che lo spettatore accompagni il personaggio empaticamente fino alla peripezia, per poi slegarsi emotivamente.

Per evitare ciò, il personaggio tragico deve passare attraverso ciò che Aristotele chiama *Anagnorisis* (Boal 2005 pag.77), cioè attraverso la spiegazione della sua falla e il riconoscimento di questa come tale.

L'eroe accetta il suo errore, lo confessa, sperando che, empaticamente, anche lo spettatore accetti come sbagliata la propria *harmatia*.

Infine, affinché lo spettatore tenga presente le terribili conseguenze che comporta il commettere l'errore, questa volta nella realtà, Aristotele esige che la tragedia abbia un finale terribile, che si chiama catastrofe.

Non sono permessi "lieti fine", nonostante non sia necessaria la distruzione fisica del personaggio portatore dell'*harmatia*.

Questi elementi interdipendenti hanno per finalità ultima quella di provocare nello spettatore la catarsi, cioè la purificazione dell'*harmatia* (Boal 2005 pag.78).

Il Sistema Tragico Coercitivo di Aristotele sopravvive, secondo Boal, fino ad oggi, grazie alla sua immensa efficacia. Egli lo considera un poderoso sistema intimidatorio (Boal 2005 pag. 89).

La struttura del sistema può variare in mille modi, ma il sistema resterà sempre lì, realizzando il suo compito base: la purgazione di tutti gli elementi anti-sociali.

Per questa ragione questo sistema non può essere utilizzato durante i periodi rivoluzionari: se l'*ethos* sociale (cioè il sistema di valori della società) non è ben definito, l'*ethos* del personaggio non ci si potrà scontrare.

Solo società più o meno stabili, eticamente definite, possono presentare una tavola di valori che rendono possibile il funzionamento del sistema. Questo può essere usato da qualsiasi società solo se esiste un *ethos* sociale ben definito (Boal 2005 pag. 90).

Il sistema funziona, secondo Boal, per placare ed eliminare tutto ciò che può rompere l'equilibrio sociale, anche gli impulsi rivoluzionari e trasformativi.

Secondo l'autore brasiliano, esso è oggi utilizzato in televisione, al cinema, a teatro, in forme diverse, ma conservando la sua essenza (Boal 2005 pag. 90).

2.2 La poetica marxista di Bertolt Brecht

“La Poetica marxista di Bertolt Brecht non si contrappone a qualche questione formale, ma alla vera essenza della Poetica idealista, in particolare a quella hegeliana. Il personaggio non è, infatti, soggetto assoluto, ma piuttosto oggetto delle forze economiche, alle quali risponde, ed in virtù delle quali attua. Il personaggio non è libero in assoluto: è soggetto-oggetto”. (Boal 2005 pag. 149)

Se per la poetica idealista il pensiero condiziona l'essere sociale, per la poetica marxista è l'essere sociale che condiziona il pensiero sociale.

Se per Hegel è lo spirito che crea l'azione drammatica, per Brecht è la relazione sociale del personaggio a crearla.

Brecht non vuole dire che le volontà individuali non intervengono mai: vuole affermare che non sono mai il fattore determinante dell'azione drammatica fondamentale.

Negli spettacoli idealisti l'emozione produce ciò che l'autore chiama orgia emozionale, mentre negli spettacoli materialisti, il cui obiettivo non è solamente quello di interpretare il mondo, ma anche quello di trasformarlo, e far diventare questa terra finalmente abitabile, c'è l'obbligo di mostrare in che modo questo mondo può essere trasformato.

Per Brecht l'empatia dev'essere intesa come l'arma terribile che realmente è.

Il suo meccanismo porta a giustapporre due persone (il personaggio – fittizio – e lo spettatore – reale), due universi, e fare in modo tale che la persona reale offra all'altra, fittizia, il suo potere di decisione.

Questo comporta che l'uomo, reale, sceglie secondo situazioni e criteri irreali. Inoltre lo spettatore arriva a vivere la finzione e incorpora elementi di finzione, in quanto assume come realtà e come vita ciò che gli si presenta come arte.

La censura esiste, quindi, per Brecht, al fine di impedire che un universo indesiderato si giustapponga all'universo degli spettatori, per mezzo dell'empatia (Brecht 1973).

Sostiene perciò che l'“educazione oppressiva”, l'azione anti-dialogica, la pedagogia dell'oppressione, passa per osmosi.

Ma per l'autore tedesco una buona empatia non impedisce la comprensione, al contrario, necessita di comprensione, per evitare che lo spettacolo si trasformi in una “orgia emozionale” e che lo spettatore arrivi a purgare il proprio peccato sociale.

Brecht colloca l'enfasi nella comprensione: è totalmente favorevole all'emozione che nasce dalla conoscenza, e contrario all'emozione che nasce dall'ignoranza.

Apprendere è emozionante e non esiste ragione per cui l'emozione non vada vissuta.

Egli sostiene che anche l'ignoranza crea emozioni, che sono però da evitare, così come bisognerebbe evitare l'ignoranza. Per l'autore andrebbero combattute entrambe (Brecht 1973).

Brecht era marxista e per lui uno spettacolo teatrale non deve terminare in riposo, in equilibrio.

Deve, anzi, mostrare per quali strade si disequilibra la società, per dove cammina, e come accelerare la sua transizione.

Nella sua idea, un artista marxista dovrebbe proporre il movimento in direzione della liberazione nazionale e della liberazione delle classi oppresse dal capitale.

La catarsi toglie, invece, al personaggio (e quindi allo spettatore, che è empaticamente manovrato dal personaggio) la sua capacità di azione (Boal 2005 pag 170).

Per Brecht non esiste una catarsi purificatrice dello spettatore, ma attraverso la conoscenza lo spettatore è stimolato all'azione. Ed è questa stessa conoscenza a rivelare le falle della società.

2.3 La poetica dell'oppresso

Boal, pur prendendo ispirazione da Brecht, si distacca da lui evolvendo il proprio pensiero verso una Poetica dell'Oppresso.

L'obiettivo principale di questa poetica è quello di trasformare il popolo, "spettatore", essere passivo, in attore, in trasformatore dell'azione drammatica.

Se per Aristotele l'obiettivo finale della rappresentazione drammatica era la catarsi, e per Brecht la coscientizzazione, per Boal è l'azione (Boal 2005 pag.182)

Lo spettatore non delega poteri al personaggio, nè affinché questo agisca, nè affinché pensi al suo posto: al contrario, egli stesso assume il ruolo di protagonista, trasforma l'azione drammatica inizialmente proposta, inscena soluzioni possibili, propone modifiche.

Lo spettatore inscena preparandosi all'azione reale.

Secondo Boal il teatro non è rivoluzionario di per sé, ma può essere certamente un'eccellente prova della rivoluzione.

Lo spettatore, liberato, si lancia nell'azione.

Per Boal *"Non importa che l'azione sia fittizia, importa che sia azione"* (Boal 2005 pag.182).

Nel suo pensiero è centrale il fatto che i mezzi di produzione teatrali dovrebbero essere trasferiti al popolo, in modo tale che il popolo li utilizzi alla propria maniera, e per i propri fini (Boal 2005 pag.12).

Per poter dominare i mezzi di produzione teatrale è necessario, per Boal, conoscere il proprio corpo, per farlo diventare, in seguito, più espressivo.

L'autore brasiliano afferma spesso, nei suoi libri, che la prima parola del vocabolario teatrale è il corpo umano, che è la principale fonte di suono e di movimento (Boal 2003, Boal 2005 pag.189).

Per lo spettatore sarà possibile praticare forme teatrali, che per tappe, lo aiuteranno a liberarsi dalla propria condizione di spettatore per assumere quella di attore, solo dopo aver conosciuto il proprio corpo: così sarà in grado di renderlo più espressivo.

In questo modo passerà dalla condizione di oggetto a quella di soggetto, trasformandosi da testimone in protagonista.

Nella Poetica dell'Oppresso, sempre secondo Boal, il piano generale di conversione dello spettatore in attore può essere sistematizzato in uno schema generale di quattro tappe (pag 188, ed 2005).

PRIMA TAPPA. Conoscenza del corpo

Consiste in una serie di esercizi nei quali si comincia a conoscere il proprio corpo, i suoi limiti e le sue possibilità, le sue deformazioni sociali e le sue possibilità di recupero.

SECONDA TAPPA. Rendere il corpo espressivo

Consiste in una serie di giochi nei quali ciascuno comincia ad esprimersi unicamente attraverso il corpo, abbandonando le altre forme di espressione più usuali e quotidiane.

TERZA TAPPA. Il teatro come linguaggio

Qui si comincia a praticare il teatro come linguaggio vivo e presente, e non come prodotto finito che mostra immagini del passato:

1. Il primo livello è la "Drammaturgia Simultanea": gli spettatori indicano agli attori cosa rappresentare.
2. Il secondo livello è il "Teatro immagine": gli spettatori intervengono direttamente, comunicando attraverso il corpo degli altri attori o partecipanti.
3. Il terzo livello è il "Teatro dibattito": gli spettatori intervengono direttamente nell'azione drammatica, sostituiscono l'attore e rappresentano, attuano.

Nel teatro dibattito non si impone nessuna idea: il pubblico (il popolo) ha l'opportunità di sperimentare tutte le proprie idee, di inscenare tutte le possibilità e di verificarle nella pratica

teatrale. Lo spett-attore pratica un atto reale, nonostante lo faccia nella finzione di una scena teatrale. L'esperienza è, comunque, concreta.

Queste forme di teatro popolare sono pensate per infondere nello spettatore il desiderio di partecipare, nella realtà, l'atto inscenato. La pratica di queste forme teatrali crea una specie di insoddisfazione, che necessita di completarsi attraverso l'azione reale.

QUARTA TAPPA. Il teatro come discorso

Sono forme semplici in cui lo spett-attore rappresenta lo spettacolo secondo le proprie necessità di discutere certi temi o di inscenare certe azioni. Se gli altri tipi di esperienza sono forme aperte di rappresentazione di cui non si conosce la fine, perchè lo spettatore agisce in modo libero, queste invece sono forme più chiuse di teatro. Ad esempio:

1. teatro – giornale
2. teatro invisibile
3. teatro - fotonovela
4. teatro – mito
5. rottura della repressione
6. teatro – giudizio
7. rituali e maschere

Per Boal lo spettatore, passivo, è meno di un uomo ed è necessario ri-umanizzarlo, restituirgli la propria capacità di azione, in tutta la sua pienezza (Boal 2005 pag.236). Deve essere anche il soggetto, un autore, in uguaglianza di condizioni con gli attori, che a loro volta devono essere anche spettatori.

L'obiettivo è la liberazione dello spettatore, a cui il teatro ha sempre imposto visioni finite del mondo. E considerando che chi fa teatro, in generale, sono persone direttamente o indirettamente legate alle classi dominanti, è logico, per Boal, che queste immagini finite siano le immagini della classe dominante.

La Poetica dell'Oppresso è considerabile, quindi, nel pensiero dell'autore, una Poetica della Liberazione (Boal 2005 pag. 237).

Capitolo 3

IL TEATRO DELL'OPPRESSO

SECONDO AUGUSTO BOAL

3.1 L'albero del TdO

Il metodo del Teatro dell'Oppresso, da quando è stato per la prima volta sistematizzato negli anni settanta, non ha mai smesso di crescere, aggiungendo sempre nuove tecniche che rispondono alle nuove necessità createsi.

Ciascuna, seppur non adatta a tutte le situazioni, è pur sempre attuale.

Nonostante la grande diversità di tecniche e di applicazioni possibili, queste non si sono, però, allontanate dalla proposta iniziale: l'appoggio deciso del teatro alle lotte degli oppressi.

Questa diversità non è fatta di tecniche isolate, indipendenti, ma le tecniche sono in forte relazione tra loro.

Secondo i maggiori esperti⁶, il Teatro dell'Oppresso può essere paragonato ad un albero, che ha le radici nel suolo fertile dell'etica e della politica, della storia, e della filosofia.

Come Boal ha più volte ribadito in diversi libri (Boal 1992; 2003; 2005) ed interviste, il progetto dell'Estetica dell'Oppresso (estendendosi al di là delle frontiere abituali del teatro) vuole restituire, a chi lo pratica, la propria capacità di percepire il mondo, attraverso tutte le arti e non solo attraverso il teatro. Questo processo è centralizzato nella parola (tutti devono scrivere poemi e storie); nel suono (invenzione di nuovi strumenti e di nuovi suoni); nell'immagine (pittura, scultura e fotografia).

Ciascuna foglia di quest'albero ne è parte indissolubile, comprese le radici e la terra.

I frutti che cadono al suolo servono a riprodursi, grazie alla moltiplicazione (Boal 2005 pag. 15).

La sinergia creata per mezzo del Teatro dell'Oppresso aumenta il suo potere trasformatore nella misura in cui si espande e unisce diversi gruppi di oppressi: è infatti necessario, secondo Boal, conoscere non solo le proprie, ma anche le oppressioni altrui.⁷

⁶ Vedi www.theatreofoppressed.org alla sezione "Theatre of Oppressed"

La solidarietà tra persone che si trovano in situazioni simili è parte fondamentale del metodo del Teatro dell'Oppresso.

Nel tronco dell'albero si trovano, per primi, i giochi, perché riuniscono due caratteristiche essenziali della vita in società.

Possiedono, infatti, regole (così come la società possiede leggi) che sono necessarie affinché i giochi si realizzino, ma necessitano della libertà creativa, in quanto il gioco (o la vita) non si trasformi in servile obbedienza. Senza regole non c'è gioco, senza libertà non c'è vita. (Boal 2005 pag.16).

Oltre a questa essenziale caratteristica metaforica, i giochi aiutano, per Boal, alla "demeccanizzazione" del corpo e della mente, che, secondo l' autore, sono alienati dal lavoro di ogni giorno e dalle condizioni economiche, ambientali e sociali in cui viviamo(Boal 2005 pag.16).

Il corpo oltre a produrne, risponde agli stimoli che riceve, creando, in sé stesso, sia una "maschera muscolare", sia una di "comportamento sociale", le quali agiscono direttamente sul pensiero e sulle emozioni, che in questo modo diventano stratificate. Ciò avviene sia nel lavoro, sia nel tempo libero.

"Demeccanizzare" significa, allora, uscire dai ruoli standard che ci siamo creati (Boal 2005 pag.16).

I giochi facilitano e obbligano questa "demeccanizzazione". Sono infatti dialoghi sensoriali, che, dentro la disciplina necessaria, esigono la creatività, che è l'essenza stessa del gioco.

Alcuni conduttori di Teatro dell'Oppresso⁸ propongono molti giochi che lavorino a livello corporeo, che permettano alle persone di trovare il contatto fisico con gli altri.

Ciò per darsi la possibilità di comprendere le difficoltà che si hanno nel capire la realtà nella quale si è immersi.⁹

Si può, quindi, accettare di imparare assieme.

La chiave magica del processo integrativo proposto da questi giochi-esercizi (che possono essere anche danze popolari, o altri strumenti atti a creare il ritmo) è sempre, comunque, il divertimento.

"La parola è la maggiore invenzione dell'essere umano, ma porta con sé l'atrofia dei sensi e delle altre forme di percezione. L'arte è allora "ricerca di verità attraverso i nostri sensi". (Boal 2005 pag. 18)

Nel *Teatro Immagine* si evita di utilizzare la parola, al fine di sviluppare altre forme di percezione.

⁷ E' un concetto che l' autore sottolinea spesso in molte sue interviste. Si possono leggere le interviste di Boal sul sito www.theatreofoppressed.org e sul sito www.formaat.org

⁸ Tra cui Roberto Mazzini del "Teatro Giolli" di Reggio Emilia e Paolo Senior del "Teatro Livres como o Vento" di Torino.

⁹ Come sostenuto da Paolo Senior nel seminario che ha tenuto per i volontari dell' Associazione Vip Vip Italia o.n.l.u.s. nel maggio del 2005

Si usa il corpo, la mimica, oggetti, colori e spazi: tutto ciò obbliga ad ampliare la propria visione simbolica, creando una situazione dove significante e significato sono indissociabili (come un sorriso di gioia, o le lacrime di tristezza che scendono sul viso). Si supera quindi la dimensione del linguaggio simbolico delle parole, che sono dissociate dalle realtà concrete e sensibili, e che si riferiscono a queste solo per il suono (Boal 2005 pag. 204).

Nel teatro immagine si chiede ad uno spettatore di esprimere la propria opinione su un tema di interesse comune, che i partecipanti desiderano discutere.

Ci si esprime, però, senza parlare, usando solamente i corpi degli altri partecipanti, per “scolpire” con essi un insieme di “statue”, in modo tale che le opinioni e le sensazioni dello “scultore” risultino evidenti.

Successivamente si discute con gli altri partecipanti, per vedere se tutti sono d'accordo o se propongono modifiche. Tutti hanno il diritto di modificare le “statue”, l'importante è arrivare ad un modello che, secondo l'opinione comune, sia la concretizzazione del tema proposto.

Il modello diventa così la rappresentazione fisica del tema.

Giunti ad un accordo, si chiede allo “scultore” che faccia un'altra immagine mostrando come egli desidererebbe che fosse il tema dato.

Se la prima rappresentazione deve mostrare l'immagine reale, la seconda mostrerà l'immagine ideale.

In seguito è necessario mostrare l'immagine di transito: arrivati a capire qual è l'immagine reale e quella ideale, è necessario capire come fare per arrivarci, capire qual è il cammino per la trasformazione, la rivoluzione.

Il dibattito è fatto direttamente dagli “scultori” che modificano le “sculture”: ciascuna immagine avrà inequivocabilmente un significato, e ciascuna modifica, allo stesso modo, avrà un significato particolare.

Secondo gli esperti¹⁰, questa forma comunicativa risulta facile ed efficace: ogni parola, pur avendo una denotazione comune a tutti, assume un significato diverso per ciascuno.

Ma il concetto che si vuole comunicare sarà perfettamente chiaro se, invece di parlare, si mostrerà, tramite immagini, ciò che si pensa.

Il Teatro Giornale è composto da dodici tecniche di trasformazione dei testi giornalistici in scene teatrali e consiste nella combinazione di immagini e parole, che rivelano significati che, in queste, sono nascosti (Boal 2005, pag. 18).

Il teatro giornale serve per demistificare la pretesa di imparzialità dei mezzi di comunicazione. Infatti, secondo Boal, se i mass media sopravvivono economicamente grazie ai finanziatori, essi

¹⁰ Ciò è sostenuto, ad esempio, da Roberto Mazzini e da Paolo Senor nei loro seminari

saranno sempre usati al fine di soddisfare coloro che li sostengono. Per lui i media saranno, perciò, sempre la voce del loro padrone.

Il teatro giornale permette di animare, attraverso alcune semplici tecniche di improvvisazione, una lettura pubblica dei quotidiani, con lo scopo di far emergere quello che le notizie non rivelano o addirittura oscurano (Boal 2005, pag. 217).

Questo avviene completandole dei dati omessi, incrociandole con altre notizie contraddittorie, mettendole in relazione con dati storici, concretizzandone l'astrazione, inserendole nel loro reale contesto, ecc...

La lettura, a volte ritmata e cantata, è spesso associata a un'azione mimica o a un'interpretazione vera e propria dei fatti.

Le tecniche del teatro giornale furono molto usate in Italia, prima e dopo il vertice dei G8 a Genova, nel 2001, da parte dei movimenti che organizzarono il cosiddetto "controvertice", al fine di problematizzare la questione dell'informazione in Italia (particolarmente criticata in quel periodo a causa della visione che diede del vertice, delle manifestazioni di protesta e degli scontri) e di proporre una controinformazione.¹¹

Le tecniche introspettive dell'Arcobaleno del desiderio permettono di rendere teatrali le forme di oppressione introiettate, utilizzando le parole, ma ancor di più le immagini. (Boal 2005, pag. 18). Queste tecniche, pur essendo di auto-analisi, cercano sempre risonanze nel gruppo. In queste tecniche (che sono parte integrante dell'Albero del Teatro dell'Oppresso) l'obiettivo è quello di mostrare che le oppressioni internalizzate hanno avuto la propria origine nella vita sociale, con la quale hanno ancora una stretta relazione.

Le tecniche dell'arcobaleno del desiderio fanno parte delle venti circa comprese nel *Flic-dans-la-tête* (*Poliziotto nella Testa*). Questa branca del TdO è in continua evoluzione ed arricchimento¹². Boal arrivò in Europa nel 1976, abituato a confrontarsi con oppressioni molto visibili e concrete, basate sulla violenza, la forza, la prevaricazione. Nei suoi stage gli occidentali portarono oppressioni a lui sconosciute: solitudine, impotenza, confusione, malessere interiore... Boal prima rifiuta di trattare queste questioni e chiede "*Ma dove sono i poliziotti? Dove sono gli oppressori?*" e infine si arrende alla realtà e afferma: "*anche qui in Europa ci sono oppressioni, ma sono più nascoste, più sottili; anche qui la gente sta male, al punto che si toglie la vita per questo; dobbiamo scoprire gli oppressori; essi sono nella testa*".¹³

¹¹ Di particolare rilievo, a questo proposito, l'esperienza condotta dal gruppo "Livres como o vento" di Torino, in particolare presso il Centro Sociale "Il Pozzo", Le Piagge, a Firenze ad inizio 2002. Esperienza riportata nel libro "La ribalta degli invisibili", di SENOR Paolo, ed. Berti, 2004. L'esperienza portò a creare un forum presentato poi al Social Forum Europeo che si tenne a Firenze nell'autunno del 2002.

¹² Si veda la sezione dedicata al TdO del www.utopie.it aggiornato al novembre 2005.

¹³ Parole riprese dalla sezione dedicata al teatro dell'oppresso del sito www.utopie.it

Da qui nascono le prime tecniche che esplorano l'interiorità della persona, per far emergere e portare in scena, visibili a tutti, gli oppressori interni; oppressori che sono stati, in passato, persone in carne ed ossa, che il protagonista ha incontrato e che ora sono nascosti nella sua testa sotto forma di immagini di divieto, di terrore, di seduzione, di impotenza, ecc.

Il *Teatro Forum* è, secondo lo stesso Boal, forse una delle forme del Teatro dell'Oppresso più democratiche, e certamente, la più conosciuta e praticata in tutto il mondo. Essa usa, o può usare, tutti i mezzi di tutte le forme teatrali conosciute, aggiungendo a queste una caratteristica fondamentale: gli spett-attori intervengono e partecipano alla scena. Il teatro diventa così una prova della vita reale.

Lo spettacolo è l'inizio di una trasformazione sociale. La fine è l'inizio.

Si approfondirà il tema del teatro forum nel capitolo 4.

“Il Teatro Invisibile è una forma di Teatro dell'Oppresso in cui esiste una sovrapposizione tra sala e scena”.¹⁴

Consiste nella rappresentazione di una scena in un ambiente che non sia teatro, e davanti a persone che non siano spettatori. Il luogo può essere un ristorante, una fila alla posta, una strada, un mercato un treno, ecc...

Le persone che assistono alla scena saranno persone che lì si incontrano accidentalmente.

Queste persone non devono mai capire che si tratta di uno spettacolo, poiché se fosse così, si trasformerebbero immediatamente in “spettatori”.

Gli attori devono essere preparati ad incorporare, nelle proprie interpretazioni, tutte le interferenze possibili.

Le esperienze fatte¹⁵ hanno dimostrato che il teatro invisibile deve essere inscenato in un luogo di grande affluenza di persone. Tutti coloro che si trovano lì, devono essere coinvolti.

Spesso gli effetti dell'esperienza durano anche dopo molto tempo.

Le *Azioni Dirette* consistono nella teatralizzazione di manifestazioni di protesta, usando tutti gli elementi teatrali adatti, come maschere, canzoni, danze, coreografie, ecc...(Boal 2005, pag. 20).

Il *Teatro Legislativo* è un insieme di procedimenti che mescola il teatro forum e i rituali di un'assemblea legislativa, con l'obiettivo di arrivare alla formulazione di progetti di legge coerenti e percorribili (Boal 2002).

I progetti vanno poi presentati alle assemblee legislative (come ad esempio i consigli comunali) per essere approvati.

Si parlerà in modo più approfondito del teatro legislativo nel capitolo 5.

¹⁴ La frase è di Paolo Senor usata sempre nel seminario che ha tenuto per i volontari dell' Associazione Vip Italia o.n.l.u.s. nel maggio del 2005

¹⁵ Si vedano i capitoli dedicati alle esperienze di teatro invisibile del libro di Paolo Senor (2004)

ÁRVORE DO TEATRO DO OPRIMIDO

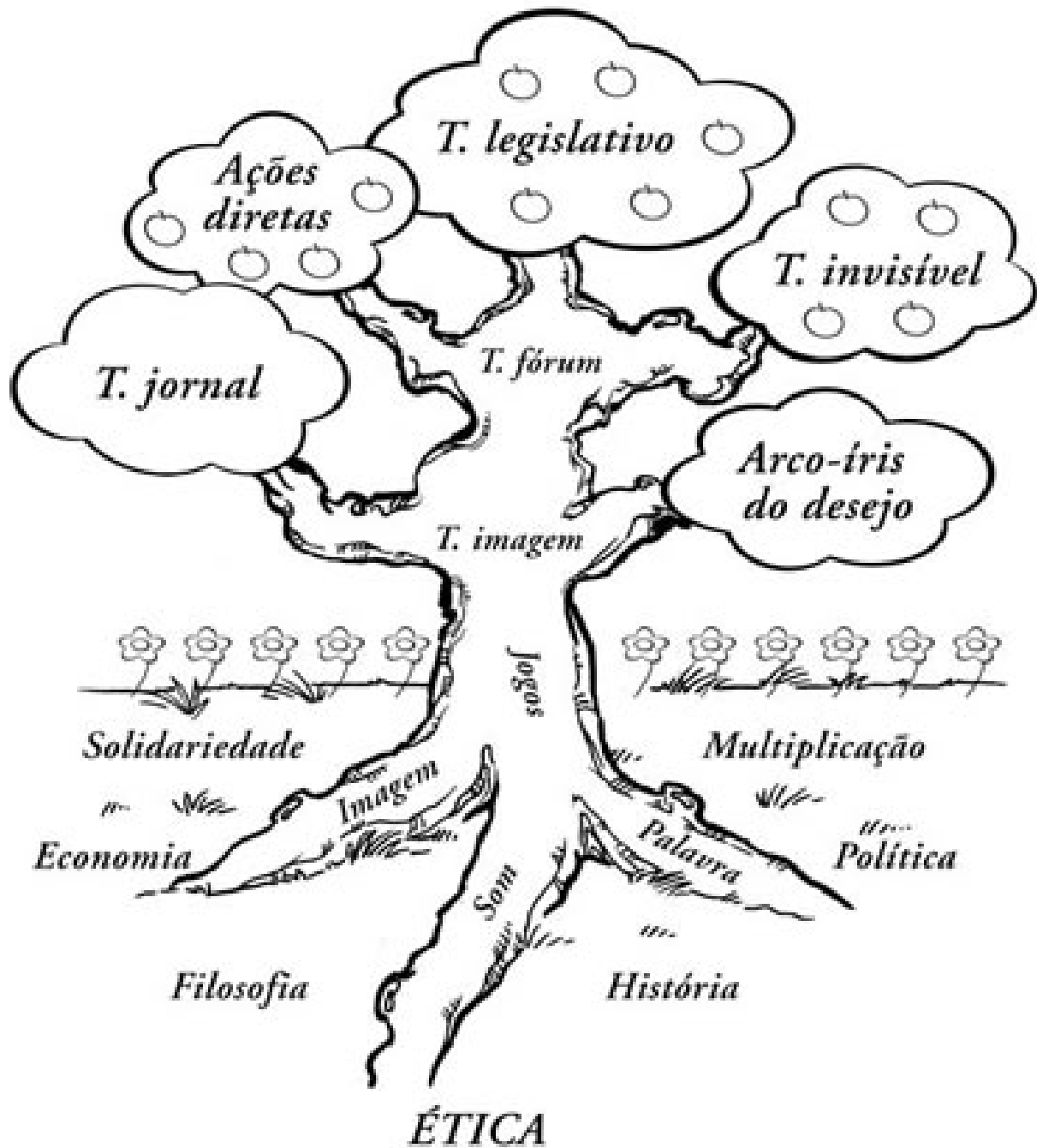


Figura 1: l'albero del TdO

3.2 Percorsi interni

Paolo Senor e Roberto Mazzini spiegano spesso nei loro seminari e nei loro libri (Senor 2004 pag.99) che il Teatro dell'Oppresso non è solo fatto di azioni pubbliche destinate a coinvolgere gli spett-attori, in maniera più o meno consapevole, senza però renderli artefici della proposta creativa che sta alla base della loro attivazione.

Il metodo di Boal viene utilizzato anche, e soprattutto, in percorsi laboratoriali e formativi, i quali coinvolgono gruppi di persone in processi più o meno lunghi di ricerca espressiva, di conoscenza interpersonale, di riflessione tematica, di esplorazione metodologica.

Ampio uso del Teatro dell'Oppresso viene fatto per esempio in laboratori (prevalentemente scolastici) dove si lavora sull'interculturalità, sull'educazione alla differenza (Mazzini 1990).

Ad esempio, il gruppo Giolli di Reggio Emilia propose in passato dei laboratori di Teatro dell'Oppresso che avevano l'obiettivo di verificare la percezione che hanno i ragazzi e le ragazze dei propri diritti.

Un altro laboratorio (condotto sempre dal Gruppo Giolli) era finalizzato a problematizzare le informazioni trasmesse quotidianamente dai mass-media sull'immigrazione, per arrivare ad integrare l'immaginario collettivo sul fenomeno in oggetto, in modo da renderlo meno legato a stereotipi, allarmi, pregiudizi e paure, ecc...

Molto attento allo strumento è, tradizionalmente l'ambito nonviolento, il quale volentieri attinge dal metodo alcune tecniche che utilizza in percorsi sull'educazione alla pace, gestione del conflitto, mediazione, o per preparare le azioni dirette nonviolente (Mazzini 1989; 1992; 1996).

Gli strumenti del TdO risultano efficaci in percorsi che abbiano come soggetto la comunicazione: dinamiche di gruppo, ascolto empatico, ecc...

Infine si presta per definizione al lavoro con molteplici categorie disagiate o svantaggiate: carcerati, tossicodipendenti, alcolisti, immigrati con difficoltà di integrazione, portatori di handicap, sia fisico che psichico (Senor 2004 pag.100).

Per questi ultimi lo strumento (che lavora molto sui linguaggi extra-verbali) può fornire opportunità di espressione, che possiamo definire "terapeutiche", molto grandi.

L'espressione permette una maggiore possibilità di comunicazione, e quindi di partecipazione alla vita comunitaria.

Capitolo 4

IL TEATRO FORUM

4.1 Un po' di storia

Il teatro forum è sicuramente la tecnica che meglio racchiude dentro di sé lo spirito e gli obiettivi di fondo del metodo di Augusto Boal e che con più facilità riesce a trasmetterli, durante un solo spettacolo. (Senor 2004 pag. 82)

Questa forma di teatro è nata da un'esperienza che Boal svolse in Perù nel 1973 (Boal 2005 pag.179)

Già ben prima del 1973, però, Boal aveva abbandonato l'idea di un teatro politico che fosse solamente esortativo: un teatro costituito da bei drammi che avevano l'obiettivo di infiammare il pubblico per spingerlo a lottare contro i propri oppressori.

Drammi dove il regista e i suoi attori, dall'alto della loro consapevolezza, dispensavano tanti buoni consigli, "insegnando" alla gente come avrebbe dovuto agire per liberarsi. Drammi che mantenevano ben solido il muro che divide platea e palcoscenico, gli spettatori dai protagonisti dell'azione scenica.

Inizìò quindi ad utilizzare, dopo aver visto i fallimenti di questa pedagogia intransitiva, la drammaturgia simultanea (Senor 2004, pag. 83): in questa forma di teatro sociale i consigli della gente si ascoltano e si cerca di concretizzarli nell'azione scenica, e non si dispensano.

Uno spettacolo di drammaturgia simultanea partiva quasi sempre da una problematica proposta dalla gente del luogo. Gli attori trasformavano il problema in un canovaccio che raccontava la storia fino al suo momento di crisi: il momento in cui il protagonista-oppresso avrebbe dovuto fare delle scelte, prendere delle decisioni.

A quel punto la palla veniva passata al pubblico locale: quest'ultimo suggeriva all'attore cosa doveva fare per trovare una soluzione.

Chi stava in scena faceva del suo meglio, improvvisando, per tradurre le parole in azione, in modo che il pubblico potesse osservare quanto funzionali al cambiamento fossero le proprie idee. Ma gli spettatori continuavano a rimanere lì, in platea. E non sempre la traduzione era corretta.

Nella rappresentazione svolta da Boal in Perù nel 1973 successe una cosa incredibile: una spettatrice non soddisfatta della rappresentazione che gli attori davano delle sue proposte, decise di alzarsi ed interpretare lei stessa la parte.

La scena rappresentava un episodio di tradimento, ed il pubblico era invitato a consigliare la donna tradita sul comportamento da assumere nei confronti del marito.

La spettatrice giudicò insufficiente la reazione interpretata, e preso il potere in scena, bastonò con forza il povero attore che recitava la parte del marito (Senor 2004, pag.83).

Per Boal quel fatto fu una rivoluzione. Per tanti anni aveva cercato di esortare la rivoluzione col teatro. Ora la rivoluzione era arrivata, ma nel teatro stesso. Una spettatrice aveva oltrepassato il muro invisibile, ma spesso invalicabile, che nello spettacolo è chiamato “quarta parete”, ed era diventata protagonista dell’azione scenica.

Infine, agendo le idee che aveva in testa (personali e non trasferibili) poté verificarne l’efficacia e forse trovare stimoli ed energia per diventare, una volta riconosciuto il proprio potere di cambiamento, anche un po’ più protagonista della propria vita.

4.2 Il meccanismo

Uno spettacolo di teatro forum deve, prima di tutto, cercare di proporre una situazione oppressiva che il pubblico possa riconoscere come appartenente alla propria realtà, o addirittura nella quale possa identificarsi¹⁶.

Ad esempio, di fronte ad un gruppo di adolescenti potrebbe essere stimolante rappresentare le loro difficoltà di rapporto coi genitori, con un gruppo di immigrati potrebbe essere importante mettere in scena le oppressioni subite dalla polizia o dalla burocrazia.

Se le storie rispecchiano bene questa realtà inaccettabile, allora i veri protagonisti dello spettacolo, gli spett-attori, saranno invogliati a trasformarla.

Per Boal non è, però, sufficiente questo riconoscimento, per produrre necessariamente negli spettatori il desiderio rivoluzionario di diventare attori: è per lui necessario togliere il teatro dal suo piedistallo, per farlo diventare un normale strumento di conoscenza (Senor 2004, pag. 85).

Per sciogliere il timore iniziale e dissolvere la cortina che separa la platea dal palcoscenico è perciò fondamentale, all’inizio di uno spettacolo di teatro forum, riscaldare il pubblico e gli attori con giochi-esercizi, per togliere quelle meccanizzazioni fisiche e mentali che fanno pensare di non poter essere attori.

¹⁶ Come spiegato da Paolo Senor nel seminario tenuto per i volontari dell’ Associazione V.I.P. Italia nel maggio del 2005

Una volta effettuato il riscaldamento si presenta la rappresentazione scenica (il modello) della vicenda conflittuale, irrisolta, scelta per quel tipo di pubblico.

Un modello può essere composto da una o più scene, ma complessivamente con una durata sempre limitata: un quarto d'ora, venti minuti sono sufficienti per far capire il meccanismo oppressivo¹⁷.

Dopo che il modello è stato proposto, il giolli (il conduttore dello spettacolo) verifica se il pubblico riconosce come reale quanto rappresentato e chi identifica come protagonista-oppresso della vicenda. Sarà essenzialmente quest'ultimo il personaggio che, una volta iniziato il forum vero e proprio, verrà sostituito dagli spett-attori.

E' possibile che vengano identificati dal pubblico come oppressi più personaggi: in questo caso il forum assumerà un carattere esplorativo e il conflitto verrà affrontato a partire da più punti di vista (Senor 2004 pag.86).

In uno spettacolo di teatro forum gli interventi possono essere numerosi: è importante, dopo ognuno di essi, ascoltare i pareri del pubblico per saggiarne la funzionalità.

Ma anche sentire lo stesso spett-attore, verificare se è riuscito a portare avanti quello che aveva in testa, quali ostacoli si è trovato a fronteggiare, dove si è sentito debole, dove ha sentito di avere la possibilità di mettere in difficoltà gli antagonisti (Senor 2004 pag.86).

Di solito è opportuno ascoltare anche i personaggi in scena, soprattutto gli oppressori, per chiedere loro se il cambiamento di atteggiamento del protagonista ha mutato il loro stato d'animo, li ha costretti a fare qualcosa di diverso, ecc...E' un momento di confronto, di riflessione, di apprendimento collettivo¹⁸.

Una cosa che è, però, normalmente vietata al pubblico, è sostituire gli oppressori. Sarebbe facile risolvere i problemi modificando a nostro piacere quei personaggi che ci mettono in difficoltà. I problemi sono invece da affrontare dal punto di vista di chi li subisce, e se ci si identifica nell'oppresso, dal proprio punto di vista.

In alcune occasioni può essere interessante far sostituire anche i personaggi che possono essere dei potenziali alleati del protagonista, e verificare quali armi hanno in mano per intervenire nella trasformazione dell'oppressione. Questo tipo di sostituzione può stimolare un atteggiamento di solidarietà nei confronti di chi vive un determinato conflitto¹⁹.

La fine di un forum ben partecipato arriva quando ormai si è sforato di molto con i tempi previsti, e la stanchezza, soprattutto negli attori, è dietro l'angolo. Sicuramente non si finisce perché si è trovata la Soluzione, ma piuttosto dei punti di riflessione e di azione trasformatrice (Senor 2004 pag.89).

Può essere opportuno, alla fine del forum, fare un veloce sunto delle strategie esplorate.

¹⁷ Ciò è confermato anche nelle esperienze contenute nell' apposita sezione di www.theatreofoppressed.org

¹⁸ Questo l' ho confermato sia nella mia esperienza personale, sia nel leggere le esperienze contenute nel libro di Paolo Senor 2004 e nel sito www.theatreofoppressed.org

¹⁹ Ciò è avvenuto, ad esempio, nell' esperienza descritta al capitolo 5

E' importante lasciare che il protagonista originario (soprattutto se è stato il protagonista della vicenda anche nella realtà) identifichi la strategia che lo ha colpito di più.

4.3 L'azione maieutica del giolli

Il giolli è il trait d'union tra il pubblico e gli attori. Normalmente si occupa della regia del modello, sicuramente deve conoscerne a fondo i meccanismi (Boal 2005 capitolo 7: *O sistema Coringa*)

Invita la gente ad intervenire, a passare dalle parole all'azione, facilita e dinamizza la discussione in sala, ne valorizza i punti di vista contrastanti.

Coordina le sostituzioni, ne detta i tempi, ne sintetizza le strategie, chiarendone con lo spett-attore i passaggi. Interroga gli attori perché rivelino i loro pensieri, ne tiene sotto controllo il grado energetico e la concentrazione.

Il giolli non possiede dentro di sé alcuna risposta, non conosce la soluzione "esatta". Sa solo far domande, questa è la sua funzione fondamentale: pone domande che non suggeriscono, non suggestionano, non direzionano il pubblico verso una strategia piuttosto che un'altra.

Semplicemente pone domande che stimolano la partecipazione. E' questa l'azione maieutica del giolli: quella di ributtare la palla agli spett-attori, far sì che siano loro, e non lui o gli attori, i veri protagonisti dello spettacolo.

Il giolli non ha la verità in tasca: è questo che differenzia la sua maieutica da quella socratica. Socrate stimolava la coscienza facendo delle domande, ma sapeva quelle che sarebbero state le "risposte giuste". Più o meno sottilmente cercava di far raggiungere alla gente la sua verità (Senor 2004 pag.93).

Il giolli, non possedendo la verità, è facilitato a non proporre quell'atteggiamento che potrebbe fortemente inibire l'espressione del pubblico: la propensione alla valutazione, al giudizio.

Poiché da sempre, e in moltissime situazioni della vita (scuola, lavoro, famiglia,...), dall'infanzia fino alla vecchiaia, tutti siamo condizionati dal giudizio, appare paradossale che qualcuno suggerisca di esprimersi liberamente.

L'atmosfera di assenza di giudizio proposta, risulta contagiosa: determina fiducia, tranquillizza gli spett-attori, rendendoli tutti più disponibili all'ascolto, permette loro di esprimere un'opinione senza dover cessare le altre posizioni. In un'atmosfera del genere, anche chi di solito non osa mai esprimersi, perché pensa di non saper parlare e recitare, potrebbe buttarsi e far valere il proprio punto di vista (Senor 2004 pag.93).

4.4 Gli obiettivi

La coscientizzazione rimane il primo, fondamentale obiettivo di questo strumento: il forum diventa un grande specchio dove lo spettatore si vede riflesso nelle sue problematiche, e ponendosi a una certa distanza da esse (non più solo col proprio punto di vista, spesso offuscato dalla rabbia e dalla angoscia interna) può metterle sempre meglio a fuoco e tentare di comprenderle (Senor 2004, pag. 94).

Un apprendimento non solitario, come nella vita spesso gli succede, ma partecipato con le altre persone, le quali sono estranee, ma vittime della stessa difficoltà.

Il forum non si ferma a una maggiore presa di coscienza: vuole intervenire sul problema per trasformarlo (Senor 2004, pag. 94). Stimola, allora, la ricerca delle strategie funzionali a questo scopo. La ricerca non avviene attraverso un semplice scambio verbale di idee, ma parte dalla concretezza dell'esperienza sul palcoscenico. Saranno gli effetti prodotti nell'azione, le variazioni che porteranno al conflitto, ad essere valutati.

La struttura del processo di apprendimento è completamente ribaltata rispetto a quello che è proposto normalmente dalle strutture educative: anziché partire da una teoria (elaborata da qualcun altro e che si dovrebbe assumere per poi tentare, un giorno, di tradurla in pratica), si parte dalla pratica (che è personale) per arrivare, attraverso una riflessione collettiva, all'elaborazione di un'idea²⁰.

Una volta finito lo spettacolo, la grande quantità di idee stimolate durante un forum, non dovrebbe posarsi, usando una metafora teatrale, come la polvere sul palcoscenico (Senor 2004 pag.95): l'obiettivo finale è che possa, in qualche modo, essere estrapolata dai partecipanti nella vita reale, arricchendoli e rafforzandoli nella lotta contro le loro oppressioni.

Il forum può risultare come una *prova di realtà*²¹: alla vigilia di uno sciopero, di una manifestazione, dell'occupazione di un pezzo di terra da parte dei contadini, ecc... si evoca col modello la situazione futura, mettendone ben in evidenza le difficoltà, facendo in modo tale che i contadini o gli scioperanti possano "allenarsi" sul palco a gestire quel conflitto che li vedrà, poi, duramente coinvolti.

Per valutare l'effetto sul pubblico di uno spettacolo di teatro forum, solitamente restano come unici indicatori le impressioni colte durante la serata: la disponibilità della gente a parlare e a mettersi in gioco, il clima di attenzione, la creatività delle proposte e altri eventuali rimandi al termine dello spettacolo.

²⁰ Parole di Paolo Senor nel seminario tenuto per i volontari dell' Associazione V.I.P. Italia nel maggio del 2005

²¹ Boal lo sostiene in quasi tutti i suoi libri, ed è un concetto sostenuto in molti seminari formativi di TdO.

4.5 Considerazioni

Il teatro forum non ragiona, di solito, sulle grandi questioni, ma lavora sul piccolo, sul quotidiano, sul concreto. Boal asserisce che tutti i grandi temi di una società (i valori morali e politici, le strutture di dominio e potere, i meccanismi di oppressione) sono iscritti nei piccoli temi personali. Il micro e il macro interagiscono fra loro come dei vasi comunicanti.²²

E' quindi possibile agire sui sistemi più complessi anche operando sulle più piccole cellule sociali. Pensato così, il teatro forum, può offrirsi alla gente comune come strumento per fare politica, intendendo la parola nel senso più puro del termine, cioè come l'attività che, attraverso il confronto, ricerca le migliori strategie possibili per rispondere ad un'attività collettiva.

Il forum parte da una premessa: crede cioè che la gente posseda dentro di sé le risorse necessarie per affrontare i problemi nei quali è coinvolta.

E' figlio, infatti, di un preciso approccio pedagogico: la pedagogia di Paulo Freire.

L'educatore non si offre come depositario del sapere, ma attraverso il dialogo ne facilita l'espressione e la circolazione nel gruppo, ponendosi, perciò, su un piano di orizzontalità nei confronti dello stesso (che spazialmente può tradursi nel passaggio dalla lezione frontale al cerchio, primo luogo di confronto).

Su questo stesso piano di dignità può concedersi, come tutti, di imparare (Senor 2004, pag. 97).

Questo tipo di teatro rappresenta una delle tecniche che più di ogni altra attiva la partecipazione consapevole.

Il Teatro Forum fa comprendere agli oppressi che la realtà di oppressione non è "mitica" ed inviolabile, ma può essere cambiata. Anzi, il forum dimostra che si hanno le possibilità per cambiare, che si hanno le capacità per farlo e che il cambiamento è possibile.

Si ha, quindi, un processo di coscientizzazione che conduce alla negazione del *dato*, e dell'accettazione docile della situazione, verso una prospettiva di trasformazione che porta all'inedito-realizzabile (De Marchi 2004, pag. 81).

Il forum mostra una via di uscita alla realtà di oppressione e offre l'occasione di elaborare strumenti di trasformazione. Inoltre aumenta il senso di comunità, di collaborazione e di solidarietà fra gli oppressi, che si ritrovano a condividere con gli altri la propria oppressione, la propria frustrazione. Si ritrovano, però, a condividere anche idee e speranze, sogni e strategie, a formare alleanze e gruppi di azione!

²² Boal in www.theatreofoppressed.org Parole tratte dal sito, aggiornato al novembre 2005.

Superato così il muro del silenzio, e denunciata a tutti l'oppressione vissuta (si pensi, ad esempio, alle difficoltà che spesso le donne hanno a denunciare le violenze subite in casa), ci si ritrova a non essere più da soli a combattere la propria lotta, che diventa, all'improvviso, la lotta di molti!

La connessione emotiva che si può innescare (emersione, legittimazione, riconoscimento delle situazioni), permette di superare l'isolamento e il senso di impotenza, favorendo lo sviluppo di un vissuto comune rispetto alla situazione-contesto.

Il TdO può essere visto, allora, come una fase di un processo più ampio di Ricerca-Azione, finalizzato al cambiamento, alla trasformazione (Branca - Colombo 2003 pag.3).

In particolare lo si può considerare uno strumento utile nella fase di promozione (al fine della presa di coscienza della realtà oppressiva) e nella prima parte della fase di attivazione, cioè quella di progettazione del cambiamento.

Si pongono delle basi solide per la trasformazione, in quanto si creano competenze partecipatorie nei soggetti dell'intervento, all'interno di un processo di empowerment individuale e collettivo (Branca-Colombo 2003, pag.4), da intendere come strategia di sviluppo di comunità competenti (Zimmerman 1999). Sperimentare di poter cambiare la situazione dà la percezione di un adeguato livello di potere, necessario affinché si consolidino l'impegno e la partecipazione (Branca-Colombo, 2003, pag.2).

Il TdO permette di passare da una situazione di "passività appresa" (*learned helplessness*) del soggetto che ha sviluppato un sentimento di impotenza di fronte a esperienze alienanti o frustranti, "all'apprendimento della speranza" (*learned hopefulness*) derivata dal sentimento di aumentato controllo sugli eventi, tramite la partecipazione e l'impegno nella propria comunità. La conseguenza è un aumentato sentimento di controllo rispetto alla propria situazione di vita nella comunità, e alla qualità di vita in essa possibile e desiderabile (Branca-Colombo, 2001, pag. 3).

Il cambiamento sociale nasce, allora, quando ci si trova di fronte alla creazione di nuovi gruppi e possono sorgere nuove progettualità tra soggetti sociali e soggetti politico istituzionali.

Il TdO si inserisce, quindi, in un processo più ampio di sviluppo e può dare una spinta per trovare idee creative di trasformazione sociale, da realizzare successivamente al forum.

Un esempio di ciò può essere il Teatro Legislativo. Questa è una forma particolare di evoluzione del Teatro Forum, che richiede molto tempo ed energia, ma (come si vedrà nel capitolo successivo) può portare a risultati importanti dal punto di vista politico.

E' un' esperienza ancora da consolidare e da sperimentare, ma propone esempi concreti di partecipazione, che vanno al di là del palcoscenico. Basti pensare, infatti, al fatto che ogni anno nella città di S. Andrè viene realizzato, per mezzo del TL, il "bilancio partecipativo".

Ma il TdO può trasformarsi in un' esperienza chiusa in sé stessa, con un valore solo formativo (e non trasformativo, "di sviluppo"), qualora all'attività teatrale (iscrivibile nella macro-fase di promozione e progettazione) non faccia seguito una successiva fase di attivazione per il

cambiamento sociale. Ciò può succedere quando, una volta terminato il forum, non si inneschi il processo di cambiamento, basato sulla nascita di nuovi soggetti collettivi, che propongono una modificazione delle relazioni tra gruppi-istituzioni-comunità²³.

²³ Prof. Branca Piergiulio durante il corso di “Metodologie e tecniche del lavoro di gruppo” svolto nel secondo semestre dell’ anno accademico 2004-2005, svolto per gli studenti del terzo anno del corso di laurea in Cooperazione allo Sviluppo presso l’ Università di Padova.

Capitolo 5

IL TEATRO LEGISLATIVO

“Il Teatro Forum acquisisce nuovi compiti: non si limita all’ auscultazione dei comportamenti e alla messa in scena delle modificazioni, ma monitorizza le reali variazioni dei modi di condotta contratta, con le opposte forze in gioco nella comunità, le modalità, migliori e possibili, dell’ interazione sociale futura. L’ uso pubblico che i cittadini potranno fare dei risultati propositivi raccolti attraverso la mediazione del teatro, costituiscono dati che interessano gli esiti del processo politico di costruzione di una democrazia transitiva e partecipativa. E’ essenziale l’ avvenuta partecipazione del cittadino, cosciente del suo pertinente diritto a legiferare e non condizionato dall’ imposizione del consenso di maggioranza, al sondaggio delle pubbliche opinioni che si dà con il Teatro Forum. Non è utopico, allora, sperare che dal confronto creativo di un gruppo di individui, mossi dal desiderio di trovare soluzioni alternative, possano nascere risposte coerenti e sensate, ancorate al contesto locale e dunque virtualmente percorribili” (Vannucci 2002).

Il teatro legislativo (TL) è, secondo Boal, l’espressione più recente della metodologia di azione e di crescita sociale del Teatro dell’ Oppresso²⁴.

L’obiettivo fondamentale del TL è “ricucire” il rapporto tra cittadini e Istituzioni che, nella realtà di democrazia “delegata”, è andato sempre più “scucendosi” (Boal 2002 pag.24).

Secondo lo stesso Boal, il TL si pone come un vero processo di “democrazia transitiva”, che è una via di mezzo tra la democrazia “diretta” (propria dell’antico sistema politico greco) e quella “delegata” (propria dei sistemi politici attuali).

Col TL, Boal intende stimolare la partecipazione attiva dei cittadini, coinvolgendo la popolazione (in particolar modo le associazioni e i movimenti) nelle scelte legislative e nelle decisioni amministrative prese a livello istituzionale. Si determina così l’ “emersione” della cittadinanza dal “torpore post-elettorale” e contestualmente un’ “immersione” delle Istituzioni nelle istanze delle varie realtà sociali (Mazzini, nel capitolo 9 del libro di Senor 2004, pag 114).

In definitiva il TL è un percorso di ricerca che punta a rafforzare il rapporto tra Società Civile e Istituzioni, in modo che le Leggi sorgano dai bisogni della popolazione intera e non da privilegiate categorie e strati sociali.

²⁴ Come più volte ribadito nel libro “Dal Desiderio alla legge” di A.Boal, ed. italiana La Meridiana, 2002

Si cerca quindi di connettere i bisogni e i desideri dei gruppi organizzati della popolazione civile con il “Palazzo”, in un rapporto circolare di influenzamento, mediato, però, dai “coscientizzatori” teatrali (Boal 2002, pag.24).

L’esperienza del TL nasce dall’elezione di Boal alla Camera dei Vereadores (consiglio comunale) di Rio de Janeiro nel 1993, che lo porterà, per quattro anni, a fare “teatro come politica” e non “teatro politico” (Boal 2002 pag.16).

Durante il mandato “politico-teatrale”, Boal organizza, insieme ai suoi animatori del TdO, un programma di laboratori teatrali, presso gruppi sociali organizzati, come ad esempio disoccupati, “senza terra”, abitanti delle favelas, donne, omosessuali,...

Questi preparano una rappresentazione teatrale nella quale innescano ed esprimono i bisogni e le esigenze più sentite dalla propria comunità, coinvolgendo, in seguito, il pubblico col teatro forum, nella ricerca di analisi, proposte e soluzioni.

Le proposte raccolte erano, successivamente, portate da Boal alla Camera.

L’iter legislativo veniva poi, periodicamente, riportato alla gente, tramite interventi teatrali, innescando così un dialogo, un circuito virtuoso, diretto a far integrare continuamente cittadini ed Istituzioni.

Nei quattro anni di mandato, Boal riuscì a far approvare, dalla camera dei Vereadores, dodici leggi innovative (più un’ altra nel 2001, quando non era più alla Camera) su diversi problemi e diritti mancati, tra cui: sostegno ai testimoni di atti criminosi per evitare ritorsioni, assistenza in ospedale per gli anziani, eliminazione delle barriere architettoniche, contrasto alle discriminazioni (Boal 2002 pp. 81-82)²⁵.

5.1 Gli obiettivi

Gli obiettivi e i conseguenti percorsi del TL possono essere diversi (Mazzini, nel capitolo 9 del libro di Senor 2004, pag 115):

1. produrre leggi che nascono da esigenze condivise da gruppi di cittadini.
A Sant’Andrè (città di 900.000 abitanti nella periferia di São Paulo in Brasile), per esempio, il governo locale usa normalmente azioni di teatro forum per far decidere alla popolazione come spendere i fondi comunali, nell’ambito del cosiddetto “bilancio partecipativo”;
2. difendere e richiedere la piena applicazione delle leggi esistenti;
3. contrastare la produzione e/o l’applicazione di leggi oppressive per determinati gruppi sociali e/o lesive di diritti civili della persona;

²⁵ Si veda l’ Appendice 2

4. influenzare scelte politiche delle amministrazioni, così che, in occasione della definizione del bilancio o di scelte particolari, gruppi organizzati (associazioni, movimenti, gruppi di volontariato, mondo della cooperazione) promuovano momenti di sensibilizzazione sul problema e sulle scelte che si stanno assumendo.

5.2 Canovaccio e modello

Il canovaccio teatrale (o “modello” da forum) è un elemento centrale della ricerca del TdO. Mentre nel teatro forum è il gruppo che rappresenta il problema dal proprio punto di vista, nel TL si preferisce creare un canovaccio che contenga le diverse impostazioni ideologiche, o punti di vista sociali sul tema rappresentato, in modo tale che le diverse parti possano riconoscersi. Questo può comportare grosse difficoltà, se le posizioni sono molto diverse (Mazzini, nel capitolo 9 del libro di Senor 2004, pag 115).

Il percorso per arrivare al canovaccio è altrettanto importante: si tratta di partire da un “embrione” (Boal 2002 pag.39) per arrivare ad un modello, non più nel chiuso di un laboratorio, come di consueto, ma nel campo sociale più vasto. Con la grande attenzione volta, quindi, a raccogliere tutti i suggerimenti impliciti o espliciti che emergono dalle sedute forum e ricomporli in qualcosa di organico. Durante le esperienze di forum, perciò, oltre a cercare di risolvere il problema, si indaga anche dettagliatamente sulla “realtà” delle scene rappresentate, in modo da costruire un “modello” con l’apporto di tutti, e farne un oggetto simbolico, su cui ragionare assieme. Come diceva Brecht, si tratta di presentare “come stanno veramente le cose” e non le “cose vere”, cioè l’apparenza (Brecht 1973). Quindi, al di là dello stile usato, l’importante è costruire qualcosa che esprima una verità della comunità. Questo lavoro può, però prestarsi a manipolazioni da parte del gruppo del TdO e dei giocolieri, alle quali fare molta attenzione (Mazzini, nel capitolo 9 del libro di Senor 2004, pag 115).

Se si raggiunge un buon modello allora si avrà una buona comunicazione tra le parti, altrimenti il modello sarà visto come parziale e ideologico. Una buona comunicazione che può arrivare alla *metaxis* (Mazzini, nel capitolo 9 del libro di Senor 2004, pag 115), che si contrappone alla catarsi aristotelica: quando la scena rappresenta il vero problema, e chi entra prova a cambiarlo, costui è sul palco in una doppia realtà, quella teatrale e quella reale. E’ una persona vera che entra in una finzione e ciò che capirà e cambierà nel mondo teatrale, per *metaxis* (doppia appartenenza) lo cambierà anche nella realtà quotidiana. Un’alternativa può essere di presentare un modello molto

vicino alla realtà fenomenica, che è superficiale, ma condivisibile da molti. Questo comporta, però, delle difficoltà nell'analisi del fenomeno, per trovarne le cause prime ed ultime.

E' necessario, cioè, arrivare a quella che Boal chiama ascesa, cioè il passaggio, che dovrebbe avvenire nel forum, dalla realtà come appare, ai meccanismi oppressivi che la determinano. Senza ascesa il Forum rimarrebbe a livello di coscienza ingenua, come direbbe Freire (Freire 1997). Si tratta in ogni caso di una scelta complessa da verificare costantemente.

In Europa non si è realizzata ancora un'esperienza della portata di quella svolta a Rio de Janeiro, ma si sono registrati alcuni tentativi di applicazione di questo strumento, tra cui un'esperienza portata avanti dal gruppo TdO di Vicenza in collaborazione con l'associazione Giolli di Livorno.

Il tema riguardava la scarsa presenza, in città, di "spazi di aggregazione".

Il percorso svolto vide la partecipazione dell' Ufficio formazione della Cisl, di due Circoscrizioni, dei partiti di opposizione e della società civile.

Alla fine del lungo percorso (iniziato a settembre 2002 e concluso a giugno 2003) emersero molte problematiche e furono fatte delle proposte, sul tema spazi sociali, alle amministrazioni locali (Circoscrizione, Quartiere, Comune).

Al di là di questo, l' esperienza di Teatro Legislativo svolta a Vicenza²⁶, ha portato al confronto fra Società civile ed Istituzioni, aprendo nuove prospettive future di dialogo e di confronto.

Boal dice che la sua esperienza fu un miracolo (Boal 2002, pag. 91), e che in Europa, o altrove, vanno trovate altre strade, ma sempre allo scopo di "*avvicinare il Desiderio alla Legge, la Società civile alle Istituzioni; la lotta diretta all'oppressione al livello legislativo che può aiutarla*" (Mazzini, nel capitolo 9 del libro di Senor 2004, pag 117).

²⁶ Si veda, per maggiori informazioni circa questa esperienza, il libro già citato di Senor Paolo, *La ribalta degli invisibili*, ed. Berti, 2004 (82)

Capitolo 6

ESPERIENZA DI

TEATRO FORUM

Condotta Presso l' "Hogar Renacer"

Santa Cruz de la Sierra - Bolivia 22-23/08/2005

L' esperienza di Teatro Forum che si andrà a descrivere mi ha visto coinvolto in prima persona. Ho svolto, infatti, un' attività di tirocinio sostanzialmente centrata sul lavoro con i ragazzi in difficoltà, in situazione di rischio, tra cui quest' esperienza di Teatro Forum a Santa Cruz de la Sierra in Bolivia.

Prima di partire seguì (assieme ad altri volontari) un corso di formazione in TdO con l' Associazione V.I.P. Italia O.n.l.u.s., condotto da Paolo Senor del Gruppo "Livres como o vento" di Torino.

Ho deciso di descrivere proprio quest' esperienza, in quanto la ritengo la più significativa e la meglio riuscita fra tutte quelle realizzate.

Il lavoro è stato, inoltre, svolto in una realtà molto particolare, cioè il carcere, che ha imposto una lunga trafila burocratica. Ciò ha dato ulteriore colore all' esperienza, già di per sé molto interessante.

Il tempo a disposizione è stato poco (solo due giorni), ma è stato il massimo che ci è stato permesso, compatibilmente, anche, con le esigenze del gruppo.

Al termine del lavoro la soddisfazione è stata molta, tanto che l' Associazione V.I.P. sta progettando un percorso più lungo da svolgere sempre nel Centro Renacer.

L' obiettivo è, anche, di insegnare alcune tecniche base di TdO alle educatrici locali, in modo tale che possano ripetere l' esperienza autonomamente, con le varie ragazze che passeranno per il Centro. Ciò renderebbe il progetto pedagogico più sostenibile, creando un potenziale effetto moltiplicatore.

6.1 Centro Renacer

Il centro “Renacer” è un centro situato all’interno della Missione San Lorenzo e gestito dall’Associazione San Lorenzo, nella Periferia (“quarto anillo”) della città di Santa Cruz de La Sierra, in Bolivia.

E’ un’ alternativa alla galera per ragazze minorenni che devono scontare una condanna penale.

La finalità è il reinserimento in società delle ragazze al termine del periodo di detenzione. Per questo vengono svolte molte attività di formazione (come ad esempio corsi di cucito o di cucina) in modo tale che, una volta uscite, possano essere professionalizzate e trovare un lavoro.

Il “Renacer” è un hogar (centro in spagnolo) femminile, invece il centro “Fortaleza” (gestito sempre dall’Associazione San Lorenzo, ma situato fuori la missione) è maschile.

Questo tipo di centri sono una novità assoluta in Bolivia, dove le condizioni dei carcerati (anche minorenni) sono molto difficili: spesso nelle prigioni sono perpetrate violenze nei confronti dei detenuti e le condizioni igieniche, alimentari, abitative sono molto precarie.

La novità dei due centri ha destato l’interesse degli organismi non governativi locali, in particolare dell’Associazione “DNI - Defensa de Ninas e Ninos Internacional”, che fa parte del Movimento Internazionale di Difesa delle Bambine e dei Bambini, con sede a Ginevra, in Svizzera.

L’Associazione “Viviamo in Positivo-Vip Italia Onlus” ha svolto, nel mese di agosto, un progetto presso la Missione San Lorenzo, che prevedeva un’ esperienza di Teatro Forum con le ragazze del centro “Renacer”.

L’attività si è svolta in due giorni presso la sala conferenze della Missione, adeguatamente pulita e resa agibile per l’esperienza.

L’Equipe dell’Associazione Vip era composta da nove persone, tutte con una buona formazione teatrale ed una formazione di base sul Teatro dell’Oppresso.

Marialuisa Mirabella (in arte clown Aureola), capo-progetto, ha svolto la funzione di Giolly e di conduttrice dei giochi, aiutata da Genny Perria (in arte clown Pepita), psicologa del gruppo e formatrice.

Gli altri volontari hanno contribuito a spiegare i giochi e gli esercizi, ed hanno interpretato il ruolo degli oppressori nel Forum finale.

Il numero delle ragazze, purtroppo, era variabile, in quanto alcune erano impegnate in diverse attività, e quindi hanno partecipato solo alla prima parte dell’esperienza. Il numero è oscillato da un minimo di quindici ad un massimo di venticinque ragazze.

6.2 Giochi-esercizi

Come indicato da Boal²⁷, all'inizio sono stati proposti dei giochi-esercizi, per "demeccanizzare" il corpo e la mente, eccessivamente strutturati dalle condizioni sociali e ambientali del quotidiano, dalle "maschere sociali" di ogni giorno.

La regola era che chi volesse partecipare doveva "lasciarsi andare" senza, però, disturbare gli altri. Se qualcuno non avesse voluto partecipare ad un determinato gioco era libero di astenersi e di prendere parte eventualmente ai successivi.

GIOCHI DI FIDUCIA

I giochi di fiducia sono fondamentali per creare quella connessione emotiva e il clima di fiducia reciproco tra i partecipanti e tra partecipanti e conduttori, al fine di creare una buona sintonia e per la sensibilizzazione (toccare, vedere, sentire, ascoltare).

I giochi di fiducia si caratterizzano per essere quasi tutti svolti ad occhi chiusi: ciò spinge i partecipanti a "lanciarsi" nell'esperienza eliminando il più possibile le inibizioni.

I volontari dell'Associazione Vip svolgono in Italia l'attività di clown-dottori e sono stati quindi usati i giochi di fiducia utilizzati nei corsi per clown. Lo stile "clownesco" ha molto favorito l'apertura personale delle ragazze: i giochi si sono realizzati, infatti, in modo disinvolto, attivo e partecipe.

PRESENTAZIONE CON PERSONAGGIO

Questo esercizio consiste nel disporsi in cerchio (tutti, sia i conduttori che i partecipanti) per comunicare agli altri un personaggio famoso, o cui si è particolarmente legati (es. la madre, il fratello, il padre spirituale,...), al quale ci si ispira. Bisogna anche argomentare la scelta fatta, sottolineando le caratteristiche che si ammirano in questo personaggio o che si riconoscono anche proprie.

Questo esercizio permette di presentarsi in modo alternativo: infatti parlando di altre persone, si parla un po' di se stessi, di quali sono i propri valori guida, ecc...

Inoltre questo tipo di esercizio permette di conoscere aspetti nuovi in persone che già si conoscono, ma delle quali spesso ignoriamo molti lati personali.

²⁷ Boal Augusto "Il Poliziotto e la Maschera", La Meridiana 2005, pag. 66-67

Una presentazione di questo tipo dà la possibilità di aprirsi in modo indiretto agli altri, anche ad estranei: si comunica molto di sé, senza però esporsi in prima persona, ma facendo parlare un personaggio.

Molte delle ragazze hanno indicato cantanti o attori, senza sottolineare attributi particolari, o valori a cui si riferiscono.

Alcuni “imbarazzi” sorti durante i giochi, sono sintomo di una non abitudine a questo tipo di attività: queste reazioni sono normali, e comuni. L’obiettivo è, comunque, la “demeccanizzazione” corporale e mentale, il rompere con gli schemi del quotidiano.

IPNOTIZZATORE

E’ un primo esercizio sulle dinamiche di potere.

Si lavora prima a coppie, in cui uno dei due svolge il ruolo di ipnotizzatore e l’altro quello di ipnotizzato. L’ipnotizzatore muove la mano e l’ipnotizzato deve seguirla, rimanendo con il viso a circa dieci centimetri dall’arto. L’ipnotizzatore esercita così un potere sull’altra persona e lo guida dove preferisce. I ruoli poi si invertono.

Successivamente l’esercizio si svolge in tre: una persona ne “ipnotizza” contemporaneamente altre due.

Obiettivo dell’esercizio è ascoltare quali sensazioni si provano ad “ipnotizzare” e ad essere “ipnotizzati”, quindi quali sensazioni si hanno nell’esercitare un potere e nel subirlo.

La maggior parte delle ragazze ha svolto l’esercizio correttamente, altre scherzavano, e ridevano, come sfogo. Abbiamo notato come ci sia stata molta più concentrazione nell’esercizio in cui si dovevano ipnotizzare due persone contemporaneamente.

FEEDBACK DEI GIOCHI

I giochi sono stati percepiti come abbastanza facili. La difficoltà più grande è stata svolgere gli esercizi con gli occhi chiusi.

Abbiamo ritenuto importante raccogliere molti feedback sull’esperienza, al fine di capire come si stava svolgendo il lavoro, e affinché le ragazze potessero esprimere fra di loro le sensazioni provate.

ASPETTATIVE DEL CORSO

In questa dinamica i partecipanti camminano liberi per la sala. Chi desidera esprimere un’aspettativa o un desiderio sull’esperienza si siede su una sedia posta al centro e la condivide con tutti. La reazione di accordo o disaccordo si esprime spazialmente: tanto più una persona è d’

accordo con la proposta fatta, tanto più si avvicinerà alla sedia; tanto più si sentirà in disaccordo, tanto più si allontanerà.

Con questo gioco si stimolano i partecipanti ad esprimere le proprie aspettative e si capisce quanto siano importanti per il gruppo.

Le aspettative espresse dalle ragazze dell'Hogar Renacer sono state:

- Portare avanti l'esperienza che sembra molto educativa
- Conoscere molte persone ed imparare
- Che tutti siano allegri
- Conoscere le competenze dei conduttori
- Imparare molti giochi
- Avere il cuore pieno di emozioni positive
- Superare me stessa ed apprendere tutto il buono che ci state insegnando
- Conoscerci meglio tra noi per migliorare le nostre relazioni
- Migliorare le relazioni tra noi ragazze e le educatrici del Centro
- Che il ricordo rimanga e che impariamo a mettere in pratica quello che impariamo
- Nessuno si senta solo ed incompreso
- Portare alle ragazze che non partecipano tutto quello che impareremo
- Cambiare la mia vita, trovare affetto e amicizia
- Che i volontari non tornino in Italia
- Pace nel cuore
- Cambiare la mia vita e la mia famiglia

Anche i volontari Vip hanno condiviso l'aspettativa di portare per sempre il ricordo dell'esperienza.

Voglio sottolineare come siano emerse aspettative molto grandi e ambiziose, pensando che le ragazze avevano iniziato a lavorare con noi solo da poche ore.

6.3 Esercizi di teatro immagine

POSTURE PRIMITIVE

Dapprima le persone camminano liberamente per la sala, allo “stop” del conduttore ci si ferma, e dalla posizione in cui si è nasce un personaggio. La persona inizia a sentire le sensazioni che prova quel personaggio e a comportarsi come lui.

RAPPRESENTAZIONE DELLE PAROLE

Il conduttore, di volta in volta, dice una parola (es. “gioco”; “famiglia”; “oppressione”;...) che ciascuno deve rappresentare.

Non per tutti la stessa parola assume lo stesso significato: famiglia può voler dire affetto per qualcuno, per altri violenza, ecc...Con questo esercizio esprimiamo agli altri il significato che noi attribuiamo a ciascuna parola, e si prende maggiore coscienza del significato che noi stessi le diamo.

RAPPRESENTAZIONE DI OPPOSTI

In questo esercizio si rappresentano, come fossero delle statue, delle coppie di opposti. Si comincia da quelle più semplici (pasta e sugo; vento e foglia;...) fino alle più complesse (uomo e donna; lavoratore e latifondista; ricco e povero;...)

Le ragazze hanno risposto sempre bene agli esercizi proposti, con partecipazione attiva.

FEEDBACK

Educatrice: trova il lavoro molto buono, anche se all’inizio difficile, perché qualcuno rideva.

Pensa sia terapeutico per le ragazze.

Ragazze:

- “Tendo a ridere perché non conosco le cose, ma credo che riuscirò a concentrarmi meglio”
- “Mi è piaciuto il modo di rapportarsi dei conduttori, non “inpositivo”
- “Mi è piaciuta l’unione di gruppo e la buona volontà di tutte”
- “Ringrazio per la gratuità del lavoro”
- “Ritengo il lavoro corporeo molto importante”

6.4 Esercizi sull'oppressione e sulle dinamiche di potere.

VAMPIRO

L'esercizio del vampiro lavora direttamente sulle dinamiche di oppressione.

I partecipanti camminano liberamente per la sala, ma ad occhi chiusi. Il conduttore, all'improvviso, toccherà sul collo qualcuno che diventerà il vampiro. Per far capire agli altri che si è trasformato in vampiro, la persona "vampirizzata" (cioè toccata dal conduttore) deve lanciare un urlo. A sua volta questo, diventato vampiro, può colpire e "vampirizzare" (toccando) gli altri. Se un vampiro è toccato da un altro vampiro si libera.

Questo esercizio fa sperimentare le sensazioni provocate da una situazione in cui si è oppressi (si può essere toccati in ogni momento e, avendo gli occhi chiusi, non si sa dove sia l'oppressore-vampiro), e poi quella di quando si diventa oppressore (quando si è toccati e si diventa vampiri). Permette di riflettere su queste dinamiche, che sono in primis dinamiche sociali. Accade spesso, infatti, che un oppresso, una volta acquisito potere (poiché, come dice Freire, "ospita in sé l'oppressore"), opprime coloro che prima erano i suoi compagni.

Tipico è l'esempio dei Kapò nei campi di concentramento nazisti, che opprimevano gli altri prigionieri, sui quali avevano una forma di controllo.

Le ragazze hanno condiviso di aver provato sensazioni di paura, ansia e timore durante l'esercizio, e si sono sentite generalmente più a loro agio nella situazione di vampiro (oppressore), piuttosto che in quella di vittima (oppresso).

L'esercizio ha dato la possibilità di fare una prima riflessione sulle situazioni di oppresso e oppressore, su chi esercita il potere e su chi lo subisce. Si è riflettuto sulle dinamiche di potere in ambienti familiari, scolastici, nella relazione di coppia, di amicizia.

DUE CERCHI

I partecipanti si dispongono in due cerchi concentrici, uno di fronte all'altro.

Si rappresentano a coppie tre scene:

1^ scena: madre casalinga frustrata che non ha potuto studiare e figlio studente fuori corso di Giurisprudenza che vuole 1000 € per cambiare studi, e iscriversi ad una scuola di teatro prestigiosa. Il figlio è un fannullone e la madre è frustrata. Il figlio deve convincere la madre a dargli i 1000 €

2^ scena: (Chi ha fatto la madre fa ora il figlio) il ragazzo ha avuto i 1000 € e si è iscritto alla scuola

e ora deve fare il provino con la direttrice della scuola, vecchia attrice famosissima, raggrinzita e acida e severissima. Il ragazzo deve convincerla a prenderlo.

3^ scena: (chi ha fatto il ragazzo ora fa la ballerina): il ragazzo è entrato alla scuola ed è innamorato di una ballerina. La scena si svolge al termine delle lezioni, la ragazza si sta allenando: lui la vede e cerca di conquistarla. Lei è molto snob, ha la puzza sotto il naso, ha un fidanzato molto ricco mentre lo studente è squattrinato.

Lui la deve conquistare in qualche modo perché non può vivere senza di lei.

Dapprima nelle rappresentazioni non si può parlare, poi si può usare la voce.

Le ragazze hanno trovato maggiore facilità quando era possibile usare solo la mimica e non le parole, in quanto le parole si sono trasformate in urla, creando tensione tra le coppie di interpreti.

Le difficoltà maggiori sono state nell'accettare il rifiuto, ma anche nel rifiutare, sia nel ruolo della ragazza snob, sia della madre. Ciò è stato particolarmente vero per le ragazze già madri, che si sono molto immedesimate nella parte.

CONDIVISIONE A COPPIE

E' stato chiesto alle ragazze di condividere fra loro, a coppie, momenti felici della loro vita, momenti da ricordare e da raccontare!

FEEDBACK

Le ragazze hanno trovato alcune difficoltà a mettersi in gioco. E' stato ancor più difficile per loro condividere con le compagne, con cui spesso non hanno un buon rapporto.

E' emersa, inoltre, una difficoltà a pensare alle cose belle della propria vita, perché la situazione di coercizione in cui si trovano, le spinge a vedere il negativo delle cose.

Molte non sono abituate a questo tipo di giochi e all'inizio sono state restie a "lanciarsi".

E' stato interessante notare come le ragazze abbiano molto apprezzato il nostro stile, che hanno considerato umile, sorridente e non di giudizio. Il fatto che i volontari Vip abbiano partecipato ai giochi-esercizio ha significato per loro un' abbattimento di una barriera tra noi e loro, e un' occasione di incontro e scambio interculturale. Anche perché hanno sempre considerato l'Europeo come qualcuno di diverso.

Infatti gli europei con cui hanno maggiormente a che fare sono i responsabili del centro, con i quali hanno un rapporto di distacco e di timore, più che di fiducia.

Inoltre qualche volontario era circa loro coetaneo, e ciò ha permesso un bel confronto tra giovani.

La seconda giornata di lavoro è iniziata con altri giochi-esercizi, in particolare esercizi di “mimo-danza”, che hanno come fine la “demeccanizzazione” e la “ricomposizione” corporea. Questi esercizi sono guidati da musiche introspettive e permettono anche di lavorare sulla sintonia di gruppo. Infatti, oltre ad un momento di esercizio individuale, viene proposta una danza di gruppo, in cui i movimenti vengono improvvisati: l’obiettivo è di danzare in armonia e seguendo il ritmo della musica, tutti assieme.

Le danze sono state importanti, perché hanno permesso di unire il gruppo in modo maggiore rispetto al giorno precedente, così da poter “entrare più in profondità” e lavorare sulle esperienze di oppressione vissute personalmente dalle ragazze.

6.5 Preparazione al forum

Per prepararsi al forum le ragazze si sono disposte in cerchio, e su invito del Giolly hanno pensato ad una situazione di oppressione vissuta. Tutte le partecipanti hanno individuato la situazione in pochi minuti.

Al termine di ciò, il Giolly ha diviso le ragazze in tre gruppi, per scegliere in ogni gruppo quale situazione rappresentare. La decisione è stata presa sempre a maggioranza, non all’unanimità.

Le tre situazioni emerse sono state:

1. Accusa di omicidio: è stata rappresentata la vicenda di una ragazza, Brenda, che è stata incriminata per un omicidio. Lei sostiene di non aver commesso il fatto, ma di essere arrivata subito dopo e di avere chiamato soccorsi. La folla accorsa nel luogo dell’incidente l’ha, però, giudicata colpevole, nonostante nessuno abbia visto la scena. Lei è dovuta scappare dalla gente inferocita ed ha trovato soccorso presso la polizia. Presentatasi al tribunale per testimoniare, si è trovata accusata dell’omicidio ed improvvisamente in galera. La scena ha rappresentato, nello specifico, il momento dell’accusa da parte dei passanti. In questa storia sono stati individuati (dalle ragazze):

- Oppressore: i passanti accusatori
- Oppresso: la ragazza accusata

2. Marito violento e traditore: il gruppo ha rappresentato una scena tipica delle dinamiche familiari boliviane, cioè le violenze perpetrate dall'uomo di casa nei confronti della moglie e dei figli. Inoltre l'uomo rappresentato nella scena tradiva la moglie con un' amante. Sono stati individuati:
 - Oppressore: marito\padre
 - Oppressi: familiari, in particolare la moglie e i figli

3. Padre violento: è stata rappresentata la vicenda di un padre che voleva picchiare il figlio perché era tornato a casa tardi la sera, ma il fratello maggiore si è sostituito a lui e lo ha difeso, ricevendo lui stesso le percosse. Sono stati individuati:
 - Oppressore: padre
 - Oppressi: figli

FEEDBACK

- Sono stati importanti gli esercizi corporei, per “demeccanizzare” il corpo
- E' stato importante, durante le rappresentazioni, distinguere chiaramente chi era l'oppresso e chi l'oppressore
- E' stato molto forte rappresentare le situazioni
- L'educatrice ha sottolineato la grande apertura delle ragazze, che si può considerare un “dono”, vista la loro tendenza a “chiudersi”, anche fra loro
- Difficoltà nei giochi in coppia
- Difficoltà a rappresentare il marito violento e prepotente
- Grande unione di gruppo e motivazione a continuare
- Difficoltà a rivivere la situazione difficile
- Sensazione di impotenza di fronte all'oppressore
- Le scene sono state così ben realizzate e vissute da creare tensione nel pubblico, perché sono scene di vita reale
- La vicenda del conflitto familiare è avvenuta molte volte all'interno delle esperienze personali delle ragazze
- Nonostante alcune difficoltà nella lingua , se c' è un obiettivo comune ed una volontà comune, si supera tutto
- Difficoltà a ricordare il passato, ma è stato bello aprirsi ed essere ascoltata. E' difficile essere accusati di un crimine che non si è commesso
- Grazie al gruppo per l'appoggio e perché ha dato l'opportunità di sfogarsi e di aprirsi

- Le prepotenze maschili in famiglia e il tradimento sono comuni in questa società “machista”
- Spesso succede che il fratello maggiore sia un cattivo esempio: nella vicenda raccontata (rappresentazione n°3), è stato il contrario
- Una ragazza ha apprezzato molto il fatto che l’educatrice abbia partecipato attivamente, assieme a loro, ed ha colto l’occasione per dirle che la stima ed apprezza molto il suo lavoro.
- Un’ altra ragazza vuole ringraziare l’educatrice per le sue qualità umane, ed ha colto l’occasione di questo momento di condivisione
- E’ stata fatta una riflessione sulla forza e sulle capacità delle donne di risollevarsi e di cambiare le situazioni difficili
- Molto migliorata l’apertura nei giochi-esercizi rispetto al giorno precedente
- Il condividere momenti di tristezza può essere un momento di gioia, quindi un momento di cambiamento
- L’insegnante che opera con le ragazze al centro ha voluto condividere come anche lei apprende e riceve molto da loro
- Una ragazza ha invitato tutte ad essere forti, così da cambiare il futuro della propria Nazione

E’ importante sottolineare come per molte ragazze questa sia stata la prima esperienza di recitazione, e mai si erano trovate prima nella situazione di poter recitare davanti ad un pubblico. Il percorso fatto assieme ha permesso loro di “entrare” bene nella parte, in quanto sono riuscite a vivere o rivivere le situazioni inscenate.

Da un punto di vista tecnico le recitazioni sono state molto comunicative, ed era evidente, dall’esterno, che le ragazze non “recitavano” la parte, ma la rivivevano, in perfetto stile Stanislavskij: maestro da cui lo stesso Boal ha tratto ampia ispirazione. Per alcune è stata la prima volta che comunicavano alle altre compagne le loro vicende personali di oppressione, nonostante convivessero ormai da tempo. Il teatro è stato per loro lo strumento per condividere le esperienze vissute, e parlare di sé alle compagne.

6.6 Teatro forum

Tutti assieme si è riflettuto su quale scena rappresentare nel forum. A maggioranza le ragazze hanno scelto di inscenare la prima storia (“Accusa di omicidio”).

L'altra scena molto votata è stata la seconda (“Marito violento e traditore”).

Lo scarto nella votazione è stato di un solo voto, e, poiché la vicenda tratta di episodi, purtroppo, molto frequenti nella vita familiare boliviana, si è deciso assieme, su proposta del Giolli, di inscenare entrambe le storie.

Le scene sono state rappresentate da noi volontari. In un primo momento la scena è stata rappresentata tutta, senza interruzioni. Nelle successive rappresentazioni gli spett-attori hanno potuto intervenire: o direttamente in scena, sostituendosi ad un attore, o indicando agli attori che cosa fare.

Chiaramente non potevano sostituirsi all'attore che recitava la parte dell'oppressore, così come non potevano dargli indicazioni su come comportarsi. Potevano solo prendere la parte del soggetto oppresso, per tentare di cambiare la situazione.

Vedere dapprima la scena dall'esterno ha permesso di avere un certo distacco dall'episodio, per poterlo oggettivare maggiormente e prendere maggiore consapevolezza delle dinamiche che si sono create, nella relazione inscenata, tra oppresso e oppressore.

Lo stesso Boal definisce, infatti, il teatro, essenzialmente, come la facoltà che permette all'uomo di auto-osservarsi. Secondo lui il teatro è nato quando l'uomo ha cominciato a vedersi in azione, e vedendosi - lui osservatore di se stesso - è riuscito ad immaginare delle variazioni alla sua stessa azione.

Ha potuto così inventare, evolvere tecnicamente e culturalmente, cambiarsi e cambiare il mondo attorno a lui.

Questo ha permesso alle ragazze di uscire un attimo dal “vortice emotivo” che si scatena nel trovarsi a vivere o a rivivere la situazione.

Inoltre, il rivedere la situazione assieme ad altre persone, ha dato la possibilità di scoprire nuovi punti di vista, originali, rispetto al fatto accaduto.

PRIMA SCENA: “ACCUSA DI OMICIDIO”

Gli attori prescelti si sono preparati i ruoli che avrebbero, poi, inscenato. La preparazione del ruolo (training) consiste nell'entrare il più possibile nel personaggio, cercare di immaginare, rivivere e riprodurre la sua forma fisica, il suo carattere, le sue abitudini, il luogo dove vive, la sua

situazione economica, come si relaziona al lavoro, con gli amici, con i familiari...In modo tale da non “recitare” una parte, ma di riviverla, per essere il più realisti possibili.

Questo è anche un modo per entrare maggiormente nel mondo dell’oppresso, per essergli più vicino, anche emotivamente. Quest’ esercizio è stato un po’ difficile: infatti comporta il comprometersi con le emozioni che si vivono in una realtà caratterizzata da una relazione di oppressione.

E’ stato, però, molto importante per poter comprendere meglio le ragazze, il loro mondo, i loro riferimenti culturali, ecc...

Inoltre è stato utile al fine della recitazione: i dieci minuti circa investiti in questa operazione hanno permesso una rappresentazione che le ragazze hanno giudicato molto realistica.

Intanto le ragazze osservavano sedute a palco.

Durante l’immedesimazione le posture delle ragazze apparivano più dimesse, mentre quelle degli uomini più “spavalde”.

Subito dopo la messa in scena degli episodi abbiamo chiesto alle ragazze come si sentissero, quali fossero le loro emozioni all’aver visto la scena.

Le reazioni durante e dopo la rappresentazione sono state molto forti: le ragazze che osservavano erano molto turbate. Brenda (la ragazza cui era inscenata la storia) portava spesso le mani al viso e diceva di sentirsi disperata e impotente.

Da qui è nata una prima riflessione, spontanea, sull’impotenza di trovarsi in una situazione di ingiustizia e non potersi difendersi, senza trovare nemmeno le Istituzioni dalla propria parte.

Il Giolli ha chiesto alle ragazze se volessero intervenire, per cambiare qualcosa nel comportamento che Brenda (l’oppressa) avrebbe dovuto tenere. Nessuna delle ragazze si sentiva di intervenire, ma una ha indicato ad un’ attrice di chiedere aiuto ai passanti: per lei il problema è che, dopo l’incidente, Brenda è scappata dalla folla, e, nonostante abbia chiamato i soccorsi, i passanti l’hanno giudicata l’assassino in fuga.

Ha aggiunto, inoltre, che nella società boliviana la donna è considerata molto meno dell’uomo, e quindi una ragazza che si trova, anche per caso, nel luogo di un delitto, può essere facilmente e sommariamente accusata dal giudizio popolare.

La reazione di fuga di Brenda, però, è anche comprensibile, poiché accade spesso in Bolivia (e proprio lì nella regione di Santa Cruz) che i criminali presi in flagrante siano picchiati e addirittura lapidati o impiccati dalla folla.

La scena è stata re-interpretata, con la modifica proposta: l’attrice che interpreta Brenda ha chiesto aiuto ai passanti. Questi, subito, rimangono nel sospetto, ma poi la loro rabbia nei confronti della giovane si tramuta in preoccupazione per il ferito.

Chi ha osservato la scena modificata ha avvertito che è occorso un cambiamento, in particolare nell'atteggiamento della folla nei confronti della ragazza.

Io stesso, nell'interpretare un passante, ho sentito come una sorpresa il gesto di chiedere aiuto ed ho istintivamente abbandonato il mio atteggiamento di pregiudizio nei confronti della ragazza. Ho cominciato, anzi, ad avere maggiore fiducia in lei.

Ho condiviso poi al gruppo questo cambio di emozioni, e la mia sorpresa nel vedere come la reazione non sia stata razionale, bensì istintiva. Questo mi ha confermato come nel Teatro dell'Oppresso si simuli davvero la realtà, vivendo profondamente dinamiche relazionali ed emozionali reali.

Inoltre è stato sottolineato come il cambio di atteggiamento di una persona, in particolare dell'oppresso, che cerca di superare la paura della folla, abbia provocato un effetto su tutti gli altri presenti nella scena, cambiando, in ultima analisi, il setting delle relazioni.

Al termine Brenda era molto provata, e le espressioni dei visi delle ragazze sono rimaste, comunque, impassibili.

Per Brenda può bastare così: termina in questo modo il forum della prima scena.

La tensione si sente, e ciò dimostra che la rappresentazione non si è chiusa con la catarsi, la rappacificazione, ma ha lasciato molti interrogativi: ha aperto la strada alla discussione e alla riflessione.

SECONDA SCENA: "MARITO VIOLENTO E TRADITORE"

Anche questa volta la scena è cominciata con la ricerca dei ruoli da parte degli attori.

Ciò è stato, anche in questo caso, molto importante. Io ho interpretato la figura del marito violento, traditore.

La ricerca del personaggio, mi ha permesso di interpretare il ruolo in modo particolarmente realistico.

Ho inscenato il personaggio, aggiungendo dei particolari che l'"immersione" iniziale nel ruolo mi ha ispirato: il fatto che l'uomo fosse ubriaco, senza soldi, alla costante ricerca di un lavoro, che a causa dei grossi problemi di disoccupazione non è riuscito a trovare, ecc...

Queste caratteristiche si sono rivelate veritiere, nonostante non mi fossero state rivelate da nessuno. Ciò è stato possibile, soprattutto, grazie al lavoro condotto fino ad allora con le ragazze, che ci ha permesso di immergerci maggiormente nel loro universo culturale ed esperienziale, per investigare (e successivamente problematizzare) i loro temi generatori, al fine di un'azione educativa che potesse essere liberatrice.

La scena rappresentata è stata molto forte. Le ragazze hanno reagito con delle risatine molto nervose, mentre molte si coprivano il viso con le mani.

Gli episodi interpretati sono stati due: nel primo il marito tornava dalla ricerca del lavoro e, non avendolo trovato, si sfogava con la famiglia in modo violento e con parole di fuoco, in particolare contro la moglie e la cognata.

Voleva mostrare che comunque, essendo uomo, deteneva il potere in casa ed aveva il diritto di comportarsi come voleva.

Nel secondo episodio l'uomo è scoperto al parco dalla famiglia, mentre era con l'amante.

In questa seconda scena il Giolli ha ritenuto di particolare importanza chiedere agli interpreti quali fossero i loro sentimenti durante la rappresentazione.

L'attrice che ha interpretato la moglie si sentiva disfatta e priva di forze per reagire; chi interpretava la cognata si sentiva impotente e con un senso di rabbia nei confronti della sorella che continuava a stare col marito.

Gli episodi vengono riproposti e il Giolli interrompe la recitazione e pone, maieuticamente, delle domande al pubblico. Anche in questo caso nessuno decide di sostituire gli attori, ma propone, a chi recita la parte della moglie, di abbandonare il marito.

Tutto nell'interpretazione si modifica: la famiglia si coalizza con la moglie ed isola il marito, che però è preso da un grande senso di rabbia nei confronti della moglie. Anche l'amante lo abbandona e lui rimane solo.

Nel gruppo è emerso come, anche il marito, in una certa forma, si possa considerare oppresso da un sistema che non gli consente di trovare un lavoro per mantenere la famiglia, e che, comunque, i suoi sforzi per trovare un impiego sono frustrati da continui fallimenti.

Il marito in questo caso (ma con il gruppo delle ragazze si è preferito generalizzare a molti uomini boliviani) ha sfogato l'oppressione subita in famiglia, trasformandosi a sua volta in oppressore.

Al di là dell'episodio (tipico) di oppressione familiare, è stato trattato il fenomeno sociale del "machismo", comune alla società boliviana.

La donna è, infatti, tradizionalmente, considerata inferiore all'uomo, e quindi anche fonte di sfogo delle sue frustrazioni.

FEEDBACK FINALE

Attori:

(Ho riportato i nomi d'arte, in quanto durante tutto il lavoro svolto, avevamo l'abitudine di chiamarci così)

- Akira (passante accusatrice e amante): "È stato difficile essere la folla accusatrice".
- Ciak (passante e familiare): "Nella prima scena ho sentito un senso di rabbia, ma anche di confusione: vedevo un'ingiustizia a cui volevo reagire a tutti i costi. La seconda scena è comune a molte realtà, anche in Italia. Qui sembra, però, che le donne siano più succubi".

- Andrea (un volontario di un' altra associazione): “vedere le scene una dietro l'altra ha permesso di cambiare prospettiva, cosa che è molto difficile”.
- Furia (personaggio del figlio): “Ho vissuto un incubo, ho occupato un ruolo che solitamente non occupo: l'incubo di vivere in una famiglia terribile!”.
- Aureola (Giolli): “E' molto difficile pensare che una donna possa sopportare tutto questo, l'aiuto della famiglia può essere importante”.
- Pepita (conduttrice e psicologa): “Ho notato un grande senso di impotenza e soprattutto di disarmo. Non c' era rabbia da parte degli oppressi. E' difficile pensare che si possa mutare una situazione di oppressione improvvisamente: serve un percorso, un processo di cambiamento”.

Educatrice: “Sono preoccupata dalla tendenza della società di giudicare senza sapere. Inoltre situazioni familiari di questo tipo sono vissute da moltissime mie amiche, e ciò si trasferisce ai figli. Si scatena in loro un grande senso di impotenza.

La donna, se già da bambina ha vissuto questa situazione, da moglie non sa reagire. E' importante far parlare queste donne e ascoltarle, per far capire loro che c'è sempre una via d' uscita”.

Ragazze:

- Brenda: “Rivedendo la situazione ho rivissuto lo shock passato. Non mi aspettavo di essere incarcerata. Arrivata al centro pensavo, con la mia compagna Susanna, di essere l'unica ad aver commesso un errore, e di questo mi vergognavo.

Mi sentivo rifiutata. Mi giudicavo e mi sentivo giudicata. Tutto ciò fino ad oggi, quando sono riuscita a parlare di questa storia: ora mi sento meglio. Ho appreso a non aver vergogna di raccontare la mia storia, perché non sono colpevole. Sento di aver fatto un grande passo avanti. Grazie all'errore, ho imparato dei nuovi valori, soprattutto familiari. Grazie a questo errore ho imparato a rinascere.

Nella seconda parte ho rivissuto anch' io una situazione familiare nota. Mia madre ha, però, reagito. Quando mia madre diceva che noi (i figli) avevamo fame, a mio padre non importava. Noi, bambini, ci sentivamo impotenti. Dopo l'incidente che mi ha portato qui i miei genitori si sono separati. Quando uscirò voglio aiutare la mia famiglia, anche mio padre. Grazie all'esperienza fatta oggi, potrò aiutare la mia famiglia!”.

- Susanna: “Nella prima scena volevo entrare al posto dell'attrice che interpretava Brenda, ma mi sono sentita male. Spesso vedo gente che giudica senza sapere. Apprezzo in Brenda la sua capacità di apprendere dagli errori.

Per quel che riguarda la seconda scena, c' è da dire che molto spesso manca il lavoro e manca anche il dialogo in famiglia.

Conosco bene questo tipo di situazioni, perché sono comuni a molte mie amiche. E' importante coscientizzare le altre persone a queste problematiche, tramite il racconto dell'esperienza fatta oggi".

- Arminda: " Non ho il coraggio di parlare della situazione vissuta. La seconda scena si riferisce alla mia esperienza. Vedevo mia madre e noi figli impotenti. Volevo non ricordare le cose, perché mi facevano soffrire: allora ho deciso di scappare e di non vedere. Mi sono trovata a commettere l'errore che mi ha portato qui al Centro. Ora voglio imparare da tutto questo, per uscire da questa situazione difficile e cambiare la mia vita".

6.7 Considerazioni finali

Al termine del percorso svolto assieme alle ragazze, noi attori, assieme al Giolli, ci siamo presi del tempo per condividere le nostre impressioni sull'esperienza e per rifletterci.

I due forum sono finiti nel momento in cui non era più possibile continuare, sia per l'eccessiva tensione creatasi, sia per la stanchezza e le difficoltà degli attori a continuare.

In noi attori si è scatenata una grande reazione emotiva, che ci ha spinto al dialogo fino a tarda notte.

Il training preparativo ci ha fatto calare molto "dentro" i personaggi, e le scene ricreate ed interpretate più volte ci hanno molto toccato nella nostra emotività.

In molti di noi ci sono state reazioni di pianto e di sfogo. Tutti eravamo molto nervosi e suscettibili.

Tra noi abbiamo poi condiviso il fatto che l'interpretare situazioni di oppressione ha risvegliato situazioni di oppressione vissute in passato, o ancora presenti, ma difficili da riconoscere e da affrontare.

Ciò ha portato ad una lunga riflessione e discussione sulle forme di oppressione che noi stessi viviamo, nel nostro quotidiano, ma che sono forse più velate e nascoste, e che spesso tendiamo a fuggire.

E' sorto in alcuni una sensazione di stupore e di disagio. Il vederci, infatti, recitare il ruolo dell'oppressore in modo così realistico, con così tanto trasporto emotivo e passionale, con tale spontaneità nel riproporre una situazione di ingiustizia e di crudeltà, ci ha incuriosito e ci ha fatto riflettere.

Abbiamo constatato che ognuno di noi ospita, davvero, in sé, l'oppressore, e potenzialmente può diventarlo, in tutte le situazioni, anche nel quotidiano.

Il confronto e il dialogo di condivisione sono stati, per tutti, un momento importante, per prendere maggiore consapevolezza di ciò che si è, e per accettarlo.

Il percorso fatto, in ultima analisi, è stato "terapeutico" e coscientizzante, anche per noi !

La coscienza di ciò che si è e di ciò che potenzialmente si può essere è da ritenere fondamentale al fine di instaurare relazioni paritarie, non oppressive, e nell'esercizio del potere in modo nonviolento, all'interno delle relazioni stesse.

Le ragazze, le spett-attrici, hanno avuto la possibilità di parlare, sono state obbligate ad esprimersi e ad esprimere a se stesse, alle compagne ed al gruppo il loro sentimento di disagio.

L'investigazione condotta sulla loro condizione di oppressione e la problematizzazione fatta, ricercando primariamente i loro temi generatori, ha portato all'azione...teatrale.

Sulla scena si è sviluppato un grande conflitto, nato dalla contrapposizione tra la volontà dell'oppressore (che cercava di fare in modo che le cose seguissero sempre il proprio corso, generatore di oppressione) e la determinazione delle spett-attrici a cambiare, scatenando così una nuova coscienza sul problema e le idee e le energie necessarie a trasformarlo.

E' stata nella forza, nella durezza dello scontro proposto, che è nata l'azione maieutica: la situazione creatasi ha obbligato a tirar fuori tutte le energie e la volontà di agire. Ha obbligato ad affrontare lo scontro in termini di strategia, in modo lucido, utilizzando, anche, l'intelligenza intuitiva.

Ha obbligato le spett-attrici ad essere cooperative fra loro e solidali. Le ha spinte ad essere creative e partecipative, ad andare oltre il solito modo di affrontare i problemi.

Come sempre accade, nemmeno in questo caso si è arrivati alla Soluzione.

Si sono trovate, però, molte idee interessanti, con la speranza che, per le per spett-attrici, ci sia un riflesso, delle idee e dell'energia evocata, nella propria quotidianità.

Il percorso fatto non è bastato, chiaramente, ad eliminare la situazione di oppressione.

Forse è poco, ma nel Teatro dell'Oppresso esiste la consapevolezza che *“la direzione di marcia è più importante della lunghezza del passo”*²⁸.

²⁸ BOAL Augusto. “Teatro do Oprimido”, edizione Civilização Brasileira, 2005,-Rio de Janeiro (p.31). La traduzione è personale.

APPENDICE 1

A Gennaio 2003 è stata fondata da Boal, suo figlio e due collaboratori olandesi, la struttura ITO, organizzazione internazionale del TdO, di cui si riportano i principi.

Dichiarazione dei Principi

- 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 hanno già dentro se stessi: il teatro.

Teatro Essenziale

- 3) Ogni essere umano è teatro!
- 4) Il teatro è definito come l'esistenza simultanea - nello stesso spazio e contesto - di attori e spettatori. Ogni essere umano è capace di vedere la situazione e di vedersi nella situazione.
- 5) Il Teatro Essenziale consiste in tre elementi: il Teatro Soggettivo, il Teatro Oggettivo e il Linguaggio Teatrale.
- 6) Ogni essere umano è capace di recitare-agire (acting): noi dobbiamo necessariamente produrre azioni e osservare queste azioni e i loro effetti sull'ambiente. Essere Umano vuol dire essere Teatro: la coesistenza dell'attore e dello spettatore nello stesso individuo. Questo è il Teatro Soggettivo.
- 7) Quando gli esseri umani limitano se stessi nell'osservare un oggetto, una persona o uno spazio, rinunciando momentaneamente alla loro capacità e necessità di agire, l'energia del loro desiderio di agire è trasferita a quello spazio, persona od oggetto, creando uno spazio nello spazio: uno Spazio Estetico. Questo è il Teatro Oggettivo.
- 8) Tutti gli esseri umani usano, nella loro vita quotidiana, lo stesso linguaggio che gli attori usano sul palco: le loro voci, i loro corpi, i loro movimenti e le loro espressioni; essi traducono le proprie emozioni e desideri nel Linguaggio Teatrale.

Il Teatro dell'Oppresso

- 9) Il TdO offre a ognuno lo strumento estetico per analizzare il proprio passato, nel contesto del proprio presente e conseguentemente inventare il proprio futuro, senza attenderlo. Il TdO aiuta gli esseri umani a recuperare un linguaggio che già possiedono. Noi impariamo come vivere nella società, facendo teatro. Noi impariamo come sentire per mezzo del sentire; come pensare pensando; come agire agendo. Il TdO è una prova per la realtà.
- 10) Gli oppressi sono quegli individui o gruppi che sono socialmente, culturalmente, politicamente, economicamente, razzialmente, sessualmente o in ogni altro modo, deprivati del loro diritto al Dialogo o in ogni modo danneggiati nell'esercizio di questo diritto.
- 11) Il Dialogo è definito come un libero scambio con gli altri, come persona e come gruppo, nel partecipare alla società umana come eguale, nel rispettare le differenze ed essere rispettato.
- 12) Il TdO è basato sul principio che tutte le relazioni umane dovrebbero essere di natura dialogica: tra uomini e donne, tra razze, famiglie, gruppi e nazioni, il dialogo dovrebbe prevalere. In realtà tutti i dialoghi hanno la tendenza a diventare monologhi, che creano la relazione oppressi-oppressori. Riconoscendo questa realtà, il più importante principio del TdO è di aiutare a restaurare (to restore) il dialogo tra gli esseri umani.

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 (endeavor) 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.
- 16) Il TdO è ora usato in circa metà delle nazioni del mondo 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; è infine uno strumento per ottenere giustizia

economica e sociale, che è il fondamento della vera democrazia. In sintesi, l'obiettivo generale del TdO è lo sviluppo dei Diritti Umani fondamentali.

L'organizzazione internazionale del TdO (ITO)

- 17) L'ITO è un'organizzazione che coordina e intensifica lo sviluppo del TdO in tutto il mondo, secondo i principi e gli obiettivi di questa Dichiarazione.
- 18) L'ITO fa ciò connettendo chi pratica il TdO in una rete globale, favorendo lo scambio e lo sviluppo metodologico; facilitando la formazione e la disseminazione delle tecniche esistenti; concependo progetti su scala globale; stimolando la creazione di Centri di TdO locali (CTO); promuovendo e creando condizioni per il lavoro dei CTO e di chi pratica il TdO e creando un punto d'incontro internazionale su Internet.
- 19) L'ITO è della stessa natura umanistica e democratica tanto quanto i suoi principi ed obiettivi; essa incorporerà ogni contributo da quelli che stanno lavorando secondo questa Dichiarazione di Principi.

L'ITO si impegnerà (to assume) affinché chiunque usi le varie tecniche del TdO sottoscriva questa Dichiarazione dei Principi.

APPENDICE 2

LE 13 LEGGI APPROVATE DA AUGUSTO BOAL ALLA CAMERA DEI VEREADORES DI RIO UTILIZZANDO IL TEATRO LEGISLATIVO:

1. Legge 2384/95 e 2384b/95: tutti gli ospedali devono avere medici specializzati in disturbi della vecchiaia e sono obbligati a disporre un numero minimo di posti-letto per il ricovero degli anziani.
2. Legge 1174/95: possibilità di accoglienza in tutti gli ospedali di un accompagnatore in caso di ricovero di un paziente anziano.
3. Emendamento al Bilancio 35/95: stabilisce la costruzione di piattaforme a terra, in corrispondenza di apparecchi telefonici, in modo tale che i non vedenti possano riconoscere l' ostacolo ed evitarlo
4. Legge 2403/96: dispone le condizioni di installazione di pattumiere sopraelevate nei luoghi pubblici.
5. Emendamenti alla legge-quadro sulla salute mentale n. 34, 35, 36, 37, 38 e 42/95: proibiscono pratiche violente (quali elettroshock, aggressioni fisiche e psicologiche) che producano conseguenze irreversibili.
6. Emendamenti al Bilancio 332 e 5408/96: dispone che il Municipio elargisca fondi per la costruzione di accessi facilitati, per i portatori di handicap, alla metropolitana.
7. Legge 2528 e 2449/96: dichiara il 7 dicembre data municipale di Solidarietà alla Lotta del Popolo di Timor Est e dà il nome di "Timor Livre" ad una scuola della rete municipale.
8. Legge 1308/95: dispone che il Municipio rifornisca di sacchi di plastica per la rimozione di rifiuti i commercianti ambulanti impegnati in mercati di quartiere del Municipio di Rio.
9. Legge 1119/96: determina sanzioni per pratiche discriminanti contro gli omosessuali.
10. Legge 2493/96: dichiara la "Casa das Palmeiras" (una clinica di riabilitazione psichiatrica) istituzione di pubblica utilità.
11. Legge 1485/96: stabilisce che tutte le scuole municipali debbano disporre di asili nido per i figli di insegnanti, impiegati e studenti
12. Emendamento alla legge-quadro n. 43/95 che ha permesso la promulgazione della Legge n.1245/95: crea il Programma municipale di Protezione delle Vittime e Testimoni di Crimini Penali.
13. Legge 3724/2001 (Boal non era più legislatore): garantisce la gratuità dell' iscrizione al test d' ingresso alle università ("vestibular").

Bibliografia

- Boal Augusto, *Teatro do Oprimido*; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 2005, 7° edizione. (1° edizione 1975)
- Boal Augusto, *Dal desiderio alla legge*, La Meridiana, 2002
- Boal Augusto, *O Teatro como arte marcial*, Garamond, 2003
- Boal, Augusto, *Games for Actors and Non-Actors*, Routledge, 1992, London;
- Boal Augusto, *Il Poliziotto e la Maschera*, La Meridiana 2005
- Branca Piergiulio , Colombo Floriana, *La ricerca-azione come promozione delle comunità locali* – in Animazione Sociale N.1 – Gennaio –2003; Pag. 43-50 , Ed. EGA – Torino
- Branca Piergiulio, Colombo Floriana, *Verso una pedagogia di comunità* in : AA.VV.- Territorio e lavoro di Comunità - *CLEUP Editrice, Padova 2001*
- Brecht Bertolt, *Capolavori*, Einaudi, 1973
- De Marchi Massimo, *I conflitti ambientali come ambienti di apprendimento*, *CLEUP*, 2004, Padova
- Freire Paulo, *Ação cultural para a Liberdade e outros escritos*, 6° edizione Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982
- Freire Paulo, *Pedagogia do Oprimido* edizione Paz e Terra, 1987, Rio de Janeiro (ed. or. 1970)
- Freire Paulo, *Pedagogia da Esperança: um reincontro com a pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra 1997
- Mazzini Roberto, *Teatro dell'oppresso e educazione alla pace*, in "Azione nonviolenta" Nov.1989, n.11, pp.17-19
- Mazzini Roberto *Il teatro dell'oppresso a scuola*, in "Mosaico di pace", n.1, sett. 1990, pp. 26-28
- Mazzini Roberto, *Tanto gli adulti hanno sempre ragione: l'uso del TdO per l'educazione alla pace e alla Mondialità*, in "Il crogiolo - Apprendere secondo natura", n.38, Nov.1992, pp. 22-27
- Mazzini Roberto, *Teatro dell'oppresso costruttore di pace: teoria ed esperienze* in "Appunti", n.1/96, genn. – febb. 96, pp. 11-14
- Moura Schnorr, capitolo 2° del libro AA.VV. *Paulo Freire - vida e obra*. São Paulo: Expressão Popular 2001
- Senor Paolo, *La ribalta degli invisibili*, ed. Berti, 2004

- Vannucci Alessandra in *Legislatori Guardate*: articolo inserito come prefazione all'edizione italiana del libro *Dal desiderio alla legge* di Augusto Boal, La Meridiana 2002, pp.11-12).
- AA.VV. *Paulo Freire - vida e obra*. São Paulo: Expressão Popular 2001. In Particolare: Moura Schnorr, capitolo 2° del libro sopraindicato
- Zimmerman M. A., *Empowerment e partecipazione della comunità. Un'analisi per il prossimo millennio*, in "Animazione Sociale", 2, 1999, pp. 10-24

Sitografia essenziale

- www.ctorio.com.br

Sito ufficiale dello storico centro del TdO condotto da Augusto Boal e la sua equipe

- www.theatreoftheoppressed.org

Sito dell' Organizzazione Internazionale del TdO

- http://ospiti.peacelink.it/giolli/giolli_it/

Sito dell' Associazione Giolli: Centro Ricerche su Teatro dell'Oppresso e Coscientizzazione

- www.formaat.org

Sito del gruppo Olandese Formaat che pubblica una newsletter mensile sul TdO nel mondo, da' informazioni su attivita' di altri gruppi, spettacoli, ecc.; ha anche una serie di indirizzi di persone e gruppi sparsi nel mondo.

- www.livres.it

Sito dell' Associazione "Livres como o vento" di Torino, che ha svolto vari interventi anche di Teatro-Invisibile.

