

Le tormentate tappe del lungo percorso di Boal

di Roberto Mazzini

Dal 1955 creatore del Teatro dell'Oppresso ha vissuto molte esperienze fra repressioni ed esilio. Il Teatro Forum e il Teatro Legislativo hanno aperto nuovi orizzonti.

Boal è il creatore del Teatro dell'Oppresso (1).

La nascita di questa forma teatrale, o meglio di questo metodo (in senso stanislavskiano, non un sistema rigido, ma uno schema aperto all'evoluzione, guidato da alcuni principi base e finalità) appare a posteriori molto chiaro. Ovviamente la ricostruzione storica di ogni evento, selezionando alcuni fatti e cercando umanamente la coerenza, nasconde i processi reali che sono fatti di fratture, deviazioni, ritorni, momenti di nebulosità, ripensamenti, nuove intuizioni.

Cercherò quindi di dare una rappresentazione dell'itinerario di Boal dalle origini a oggi, relativo alla sua concezione di spett-attore, utilizzando le conoscenze dirette che ho e il ricco materiale della tesi di laurea di Guglielmo Schininà, all'Università di Milano col Prof. Sisto dal Palma (2).

Riferendomi liberamente a un articolo apparso su Catarsi a firma del Prof. De Marinis, possiamo dire che il rapporto tra attori e spettatori ha avuto nel teatro novecentesco, alcuni filoni distinti.

Il teatro politico in genere, ha cercato un'attivazione dello spettatore, per perseguire i suoi scopi di attivazione dei cittadini di fronte ai problemi. Per far questo sono stati utilizzati diversi stratagemmi, dal semplice spettacolo seguito da dibattito, alle azioni degli agit-prop, del Living Theatre, alle drammaturgie di Brecht e Piscator, per citare alcuni dei più significativi.

Lo spettatore diventa così un interlocutore con cui creare una comunicazione non solo estetica; si cerca di farlo discutere, di stupirlo, di farlo pensare, di scuoterlo, di provocarlo... perchè reagisca e non si limiti a consumare un prodotto.

Gli antecedenti

Quando Boal inizia nel 1955 la collaborazione al Teatro Arena di San Paulo, come regista, importa nel laboratorio di Interpretazione dell'Attore il metodo Stanislavskij, appreso pare all'Actor's Studio di New York, diretto da Lee Strasberg. Le opere che poi metterà in scena col gruppo di giovani attori, pur essendo innovative rispetto all'asfittico panorama teatrale brasiliano, rimangono per quanto riguarda il rapporto attore-spettatore al livello usuale della fruizione passiva dell'evento.

L'innovazione è nei contenuti e nelle forme estetiche, anche nell'interpretazione più ricca e convincente degli attori, ma non nella relazione comunicativa (3).

Boal mette in scena drammi che parlano dell'oggi, della realtà del popolo, dei suoi problemi, per analogia. E' la fase del "realismo" del Teatro Arena, come ricostruirà a posteriori Boal, che si basa sulla creazione di testi nazionali, da parte del neonato Laboratorio di Drammaturgia.

Dal 1955 in poi inizia la politicizzazione del Teatro Arena, i cui testi sempre più sono critici della realtà contemporanea; punto di svolta è "Rivoluzione nell'America del Sud", opera diretta da Boal e di maggior successo ancor oggi. L'opera ha delle influenze brechtiane, sia nell'uso delle canzoni che nell'impostazione "didattica" che lo farà accomunare a "Madre Coraggio" di B.Brecht.

La qualità dell'interpretazione degli attori colpisce critica e pubblico per la sua freschezza e novità; il merito era dovuto al Laboratorio di Interpretazione dell'Attore, avviato dal '55 da Boal, con evidenti influenze Strasberghiane; si lavorava sulla de-meccanizzazione fisica degli attori, la scoperta delle proprie potenzialità, l'introspezione psicologica, la reviviscenza, il transfert emotivo, ecc.

Non era ancora avviato il collegamento tra corpo e ruolo sociale che Boal sviluppò poi nel concetto di “maschera sociale”, ma si cercava l'efficacia della recitazione per rappresentare personaggi vivi.

Il rapporto col pubblico è ancora pensato in termini classici, nel suo ruolo di osservatore della scena, quindi dietro la famosa “quarta parete”.

Nel 1960, il successo di “Rivoluzione in America del Sud” porta anche a una crisi e spaccatura nel gruppo, dove alcuni rimarcano che il Teatro Arena parla di problemi popolari a un'élite di persone che vanno a teatro, ma non direttamente al popolo.

La crisi e l'accelerazione politica

Questa crisi portò a un rimescolamento interno e alla fine della fase del “Realismo” per passare all'uso dei Classici e alla direzione del Teatro da parte di Boal stesso.

Il testo classico viene scelto per parlare dei problemi di oggi al pubblico, ma in modo meno evidente, indiretto, per allusione e analogie. In realtà oltre che la Mandragola di Machiavelli e il Tartufo di Molière, si usarono anche testi di autori brasiliani, incalzati da un lato dall'effervescenza politica del momento e dalla reazione delle oligarchie dominanti che culminò nel golpe militare del 1° Aprile 1964.

Di fronte alla repressione, alle intimidazioni, alla censura, il Teatro Arena utilizza spettacoli con canzoni di protesta di autori popolari e conosciuti, volgendosi verso un teatro politico ideologico, più da agit-prop, per quanto consentito dal regime.

Cruciale è nel 1965 lo spettacolo “Arena conta Zumbi”, un musical eclettico, fatto di scene e azioni rappresentate col sistema Comodìn, ovvero con la rotazione degli attori nello stesso personaggio e l'adozione di una maschera sociale tipica del personaggio, l'uso di stili diversi per ogni scena, l'inserzione di musiche, filmati e canti, un certo manicheismo, la presenza di un Jolly che brechtianamente interroga e commenta col pubblico le azioni dei personaggi e lo esorta a prendere una posizione.

Lo spettacolo avrà grande successo, anche all'estero, e narra la storia di un re dell'Angola diventato schiavo che guida la rivolta dei neri a Palmares, ma nell'opera sono inseriti anche riferimenti al Brasile contemporaneo e ai discorsi ufficiali del regime.

La regia di Boal viene descritta come interrogativa, direi maieutica, non imponeva ma domandava, criticava; viene così a crearsi una regia degli attori stessi, sotto la guida di Boal. In questo atteggiamento sta una delle radici dell'evoluzione successiva verso il Teatro dell'Oppresso come “teatro politico ma non ideologico”.

Un altro aspetto cruciale dello spettacolo è che la forma che assume (rotazione attori nei personaggi, commenti del Comodìn, canzoni e altri inserimenti), distruggono l'empatia, come suggeriva Brecht e portano lo spettatore a una distanza e osservazione critica della storia presentata.

Negli anni successivi il sistema del Comodìn viene sviluppato ulteriormente in altri spettacoli simili.

Il suo ruolo diventa quello di maestro di cerimonie, narratore, intrattenitore, maieuta; può interrompere le scene, fare domande al pubblico, far ripetere un'azione... può calarsi in un personaggio o mostrare statistiche e filmati. E' anche una figura che prende posizione e giudica, molto di parte, quindi diversa dal Jolly attuale del Teatro-Forum, ma in nuce si può qui vedere un'altra radice del diverso rapporto tra il teatro di Boal e gli spettatori.

Schininà accomuna il Comodìn ad altre figure del teatro politico dell'epoca come lo storyteller del Teatro Campesino, il narratore del Bread and Puppet, il ruolo di Julien Beck in alcuni spettacoli del Living, ma anche ha radici nelle teorie brechtiane dello straniamento o nelle esperienze del clown politico.

La repressione

Dal 1967 diventa sempre più duro fare teatro sotto il regime militare che si rafforzerà con un successivo golpe l'anno dopo. Il Teatro Arena ha cominciato a recitare anche fuori del teatro, incontrando pubblici popolari nei quartieri e in strada, in semi-clandestinità; è il periodo dei Nucleos, gruppi di attori che affiancano l'attività ufficiale dell'Arena, con azioni di agit-prop ovviamente poco documentate.

Il Teatro-Giornale viene teorizzato, a partire dalle pratiche precedenti, nel 1969; da queste esperienze nasce una delle prime tecniche del Teatro dell'Oppresso che sarà poi sistematizzato in esilio: il Teatro-Giornale usa le notizie dei media in modo da scardinarne le incompletezze, le falsità, le manipolazioni, ridicolizzando la

facciate ufficiale del regime e mostrando la dura realtà della vita quotidiana. Ma più importante è l'obiettivo che si dà Boal: quello di restituire al popolo i mezzi di produzione teatrale perché li possa usare autonomamente. Questa scelta è un'altra tappa che prelude alla creazione del Teatro dell'Oppresso e al diverso ruolo dello spettatore.

La censura e il controllo poliziesco crescono fino a che l'attività del gruppo è stroncata del 1971 con l'arresto di Boal e la chiusura del teatro Arena.

Dopo tre mesi di carcere e la tortura, Boal è espulso in Argentina dove scrive l'opera *Torquemada*, con riferimento alle sue vicende, ma strutturalmente composta secondo la sua poetica in evoluzione, con l'opposizione di maschere sociali e di volontà, più che di psicologie individuali, l'uso del corpo meccanizzato per identificare i ruoli, la rotazione degli attori, la distruzione dell'empatia per evitare la catarsi aristotelica, il riferimento a Paulo Freire nel concetto di oppresso.

L'esilio

Dal 1971 al 1976 principalmente in Argentina, Boal riscopre il Teatro-Invisibile per poter agire politicamente con una certa sicurezza. Sistematizza esperienze di teatro popolare, forse anche degli agit-prop durante la Repubblica di Weimar e teorizza i principi della tecnica (non svelarsi mai, non fare violenza ma svelare la violenza degli oppressori, costruzione di un'azione drammatica invisibile in spazi pubblici atta a coinvolgere il pubblico in una presa di posizione appassionata, uso di azioni simboliche...).

Il ruolo del pubblico, ignaro, diventa ora più attivo, gli attori si mescolano al pubblico e lo stimolano invisibilmente a entrare in scena. Boal parlerà poi di questa tecnica come dovuta a un'esigenza pratica di sicurezza e ancora incompleta, perché gli spettatori sono parzialmente inconsapevoli di ciò che avviene. E' comunque un altro passo in direzione di un nuovo rapporto col pubblico.

Sono anche gli anni della scrittura dei testi base del TdO, della riflessione sulla sua pratica a partire da un episodio chiave che narra nel testo "L'Arcobaleno del desiderio" quando incontrando il contadino Virgilio si rende conto dell'inadeguatezza di un teatro che predica ad altri cosa fare; l'evento critico lo porterà a dire che andava trovata un'altra forma teatrale, una relazione comunicativa diversa col pubblico. E' evidente qui l'influenza anche di Paulo Freire (4) che negli stessi anni scrive il testo "La pedagogia degli oppressi" dove appaiono simili richiami al dialogo come forma di relazione democratica, al ruolo dell'oppresso nella sua liberazione, alla scelta di campo dell'educatore/attore, alla dicotomia oppresso-oppressore e tanti altri elementi che fanno pensare a una comune matrice culturale in cui i due furono immersi, ispirata anche alla Teologia della Liberazione (dalla famosa conferenza di Medellin in Colombia, dove la Chiesa prende in gran parte posizione a favore degli oppressi). Di fatto Boal e Freire si sono incontrati molto più tardi e nessuno cita l'altro in modo chiaro; tuttavia le analogie tra l'educatore freiriano che sollecita maieuticamente col dialogo gli analfabeti ad "appropriarsi della loro conoscenza e dire la propria parola per trasformare il mondo" e il Jolly del Teatro-Forum che stimola il pubblico a riflettere sulla scena e cercare le soluzioni senza dare giudizi, sono forti. Così come l'insistenza sulla dignità dell'oppresso che ha una propria conoscenza del mondo e l'importanza di passare da una coscienza ingenua, magica, naturale a una coscienza critica; ma anche l'enfasi sull'importanza della prassi, dell'azione e non solo della presa di coscienza intellettuale, la presa di posizione politica dell'arte come della pedagogia, come opzione per gli oppressi e così via. Questo humus culturale probabilmente diffuso a livello sociale nel Brasile del tempo, le radici che ho cercato di evidenziare precedentemente, ma anche direi la contingenza del momento storico e delle condizioni in cui Boal si trova, permettono la nascita di una prima sistematizzazione del Teatro dell'Oppresso: teatro come strumento di liberazione, che vuole attivare il pubblico perché prenda coscienza ma anche inizi un'azione trasformatrice.

La nascita del Teatro-Forum

La precisazione però del ruolo del pubblico come sorgente di conoscenza, come parte attiva del processo teatrale boaliano avviene, racconta Boal, quasi per caso, in Perù.

Anche questa storia, narrata in tante versioni diverse per cui addirittura è stata fatta una tesi su di essa, ha un contorno mitico-surreale, nello stile boaliano ma anche alla Gabriel Garcia Marquez.

Siamo nel 1973 e Boal è coinvolto in un programma di alfabetizzazione e animazione culturale ispirato dalle idee di Freire; lavora coi contadini e gli indigeni locali e non potendosi capire bene con lo spagnolo, inventa alcuni strumenti; in particolare il Teatro-Immagine, cioè l'uso dei corpi per parlare, per esprimere concetti, con tecniche che poi si raffinano ulteriormente e saranno la base di quelle più introspettive dette del "Poliziotto nella testa".

Boal usa anche la "drammaturgia simultanea", ovvero la messa in scena di un problema e l'invito al pubblico a dire quali soluzioni proporrebbe, agli attori; costoro improvvisano le soluzioni e Boal conduce, nel ruolo già di Jolly, la riflessione e la ricerca fino alla soluzione prediletta dal pubblico.

A un certo punto una signora analfabeta del popolo chiede di poter entrare in scena, non vedendo ben realizzata la propria idea dagli attori... la proposta potrebbe essere rigettata ma Boal, curioso esploratore di mondi possibili e trasgressore, accetta; il momento potrebbe poi passare inosservato come un'anomalia, invece Boal ne trae spunto, come una "turbolenza" utile, e rivede la sua tecnica, inserendo stabilmente l'intervento degli spettatori nella scena; nasce il Teatro-Forum!

Dapprima come semplice "prova di un evento concreto immediato" poi come spettacolo vero e proprio dove la comunicazione pubblico-palco è bidirezionale per scelta, estetica e politica.

La rottura del rituale tradizionale di separazione, che per Boal richiama altre separazioni (pulpito e fedeli, comiziante e elettori, insegnante e alunni...) è un nodo cruciale del TdO; la trasgressione delle regole classiche della quarta parete, l'ingresso in scena dello spettatore, il cambiamento che ne consegue alla scena stessa, vengono teorizzati ora come asse centrale e caratteristico del TdO come teatro politico; al di là dello straniamento di Brecht che colpisce solo la mente degli spettatori, Boal dice che l'abbandono della catarsi può meglio avvenire con un teatro che permette non solo la distanza critica, ma anche l'azione trasformatrice in scena degli spett-attori.

Da qui la teoria della "metaxis" contrapposta alla catarsi, il concetto di spett-attore (da "spectare e actuare", osservare ed agire), la concezione dello spazio estetico come uno spazio di ricerca dove giocano un ruolo liberatorio la memoria e l'immaginazione, la plasticità spazio-temporale, la sovrapposizione di finzione e realtà, e altri concetti descritti nei suoi testi.

Dall'Europa al Teatro-Legislativo

Il suo arrivo in Europa nel 1976 a Lisbona e poi per un decennio a Parigi, con la fondazione colà del Centre Theatre de l'Opprimé (CTO), portano il TdO in tutto il mondo.

Attualmente sono censiti centinaia di gruppi e conduttori TdO in oltre 70 paesi del mondo.

Dopo essere ritornato in Brasile al ritorno della democrazia, nel 1992 Boal partecipa, come dice lui "per gioco e per scommessa" a una campagna elettorale in favore del partito dei lavoratori, il PT di Lula, per decretare "il funerale del CTO di Rio che non aveva più finanziamenti per proseguire il suo lavoro di formazione e intervento col TdO".

In realtà, a sorpresa, Boal viene eletto "Vereador" (consigliere) alla Camera di Rio de Janeiro.

Da questa nuova sfida nasce la pratica e l'idea del Teatro-Legislativo, ovvero dell'uso del teatro come mezzo perché il popolo possa legiferare.

E' al momento l'ultima tappa di Boal. L'esperienza durerà un mandato di 4 anni e porterà all'approvazione di alcune leggi importanti, a partire dalle proposte di gruppi di base della società civile e attraverso l'uso del teatro.

Lo spettatore diventa quindi in questa ultima fase, un legislatore.

Si appropria dello strumento teatrale per parlare di sé, proporre i propri problemi, cercare le proprie soluzioni e fare proposte legislative.

Il livello linguistico e comunicativo del teatro tradizionale sono ribaltati.

Il potere dell'attore cede allo spett-attore.

La quarta parete è definitivamente attraversata.