



Paola Iacobone*

APPLIED THEATRE E TEATRO SOCIALE

L'ESTETICA DEL TEATRO FUORI DAL TEATRO

1. Il teatro fuori dal teatro

Il teatro sociale, o *applied theatre*, rappresenta una forma teatrale che utilizza l'arte come strumento didattico, di redenzione, di sostegno e a volte di cura, sostenendo, sostituendo, contrapponendosi o arricchendo il lavoro di ospedali, scuole, campi profughi, centri diurni, carceri e molte altre realtà al di fuori del teatro ufficiale. La caratteristica del teatro quale forma artistica viva, dialogica, capace di stimolare gli istinti più profondi e mettere in gioco le convinzioni più radicate, si colloca al centro nelle sessioni e negli spettacoli di un teatro che ha scelto di tornare all'essenza, di liberarsi del professionismo ma non della professionalità, per giocare ad essere altro.

Le forme in cui il teatro sociale si manifesta sono molteplici e spesso opposte tra loro. Le differenze risultano amplificate se si guarda a questa particolare espressione teatrale da una prospettiva internazionale dalla quale si può ben comprendere come i luoghi in cui il teatro sociale viene proposto, i metodi e gli obiettivi del conduttore, le finalità dei partecipanti, la tipologia del prodotto-performance realizzato e le forme di finanziamento possano essere profondamente dissimili. Ci sono casi in cui il teatro sociale nasce in contrapposizione al teatro 'istituzionale' per riscoprire, in forme e luoghi altri, il senso più profondo del teatro stesso; si pensi ad Armando Punzo che da anni lavora all'interno della casa di reclusione di Volterra con la convinzione di poter solo lì sperimentare e creare un teatro più autentico, di fare ricerca artistica e umana con "non professionisti, con gente che (ha) molto tempo, curiosità e disponibilità" (Mancini 87). Il teatro sociale è però più comunemente inteso, in contrasto con la visione di Punzo, come mezzo per poter raggiungere altri scopi, lasciando che il fine artistico passi in secondo piano per dare spazio alla terapia, alla riabilitazione o all'insegnamento. Ne è un esempio il *process drama*, teorizzato da Dorothy Heathcote negli Anni Cinquanta in Inghilterra, in cui il teatro diviene un "learning medium" (5-34): una pratica in bilico tra arte ed educazione, che utilizza il potere evocativo del teatro per facilitare, migliorare e completare la formazione degli studenti utilizzando l'immedesimazione teatrale a scopo didattico. Un esempio dell'*applied theatre* sono anche i corsi di lingua attraverso il teatro, molto sviluppati all'estero e in costante aumento anche nel nostro Paese, così come i corsi di drammaterapia e teatro terapia all'interno dei centri diurni delle ASL, di educazione, riabilitazione e integrazione in scuole, carceri e comunità. Molto forte è infine la valenza politica che il teatro fuori dal teatro può avere, poiché realizzare uno spettacolo per discutere di problematiche di interesse sociale rappresenta un atto di consapevolezza e di azione civile: "a rehearsal for the revolution" (Boal 2008, 98) come quella teorizzata e attuata dal regista brasiliano Augusto Boal che, con il suo Teatro dell'Oppresso[1] (TdO), è divenuto fonte di ispirazione e modello per molte pratiche di teatro sociale. Nelle sessioni di TdO ad essere rivoluzionato è il concetto stesso di politica, che diviene *bottom-up*, così come lo spettacolo teatrale inteso quale passiva fruizione di un oggetto estetico, che invece si fa interattivo e vivo. Boal propone infatti un teatro in cui gli attori diventano strumenti nelle mani di un pubblico che si è fatto "Spect-Actor" (XXI), un pubblico libero di alzarsi e intervenire sulla scena per cambiare le sorti dei protagonisti e della storia rappresentata, provando e imparando il cambiamento nella propria vita 'vera'.

In questo saggio si presenteranno e confronteranno alcuni esempi del teatro sociale italiano e dell'*applied theatre* inglese[2], con un'attenzione particolare allo sviluppo del teatro in carcere in entrambi i paesi. La lente attraverso cui le diverse esperienze saranno presentate sarà quella dell'estetica, quale riflessione filosofica sull'arte, a partire dal presupposto che sia proprio nell'uso o meno del teatro come forma artistica che le maggiori differenze tra la realtà italiana e quella inglese del teatro sociale si manifestano.

2. L'estetica nel teatro sociale

Considerando le definizioni che nei secoli filosofi come Immanuel Kant, Theodor W. Adorno e Jacques Rancière hanno dato al termine, l'estetica può essere definita come categoria filosofica che ha come oggetto di studio la bellezza. In questo paragrafo ci domanderemo se il teatro sociale possa essere considerato una categoria artistica e se, in quanto tale, i suoi prodotti siano riconducibili alla definizione adorniana di opera d'arte. Un'opera che, come

spiega Giuseppe Di Giacomo in un saggio del 2004, per potere essere tale deve essere 'nel' mondo ma non 'del' mondo, poiché altrimenti perderebbe la sua capacità di essere universale, di parlare al di là del tempo e dello spazio.

Le radici del rapporto tra arte e filosofia si fanno risalire all'Antica Grecia e in particolare alle opere di Platone e di Aristotele, nelle quali la filosofia viene indicata come unica possibilità per comprendere il supremo amore, la bellezza come arte e come natura. L'estetica come categoria filosofica nasce però soltanto nel Settecento con l'opera del filosofo tedesco Alexander Gottfried Baumgarten, *Aesthetica* (1750). Seguendo l'interpretazione di Rancière, Baumgarten definisce l'estetica come "the domain of sensible knowledge, the clear but nonetheless 'confused' or indistinct knowledge that can be contrasted with the clear and distinct knowledge of logic" (Rancière 2001, 5). A partire da questa interpretazione l'estetica è andata identificandosi sempre più con la filosofia dell'arte, dunque con quella disciplina capace di spiegare e interpretare le attività umane non riducibili alle teorie scientifiche. L'estetica è stata così intesa fino alla fine del XVIII secolo e in particolare fino alla pubblicazione nel 1790 della *Critica del Giudizio* di Immanuel Kant. L'opera di Kant è "generally regarded as the foundational treatise in modern philosophical aesthetics" (Crawford in Gaut & McIver Lopes 51) e l'inizio di tutte le riflessioni, che nel corso del XX secolo, hanno portato a considerare l'estetica non come una branca della filosofia, ma come filosofia essa stessa. L'importanza dell'opera di Kant risiede in particolare nell'aver posto l'attenzione sul necessario disinteresse nei confronti dell'oggetto analizzato al fine di poterne dare un giudizio estetico; un giudizio che per essere universale e scientificamente valido, obiettivi che l'estetica kantiana si proponeva di raggiungere, non può essere soggettivo e basato sul proprio gusto personale. Tutta la filosofia post-kantiana si muoverà a partire da queste considerazioni, contraddicendole, sostenendole o ampliandole: dall'idealismo di Hegel, che vedrà nell'opera d'arte e nella sua illuminata interpretazione la rivelazione di Dio, fino alle teorie marxiste (Lukács, Tolstoy), socialiste (Bourdieu, Wollheim), femministe (Nochlin, Kristeva) e post-strutturaliste (Derrida, De Man) che decostruiranno la concezione stessa di arte e di estetica. Sarà Theodor W. Adorno con la sua *Teoria Estetica* (1970) a proporre una diversa visione dell'arte e dell'estetica mettendole in relazione a Kant, a Hegel, alle critiche de-costruttive e, soprattutto, alle esigenze dei tempi moderni. Adorno, nel suo lavoro, pur facendo leva sui concetti classici di bellezza artistica, bellezza naturale, verità e giudizio critico, li pone in un originale e costante confronto con il mondo empirico. Il filosofo considera infatti le opere d'arte come parti della storia ma indipendenti da essa, ritenendo che "history is the content of art work" (Adorno 85), anche se questo contenuto non è rivelato; se lo fosse, l'opera d'arte non potrebbe essere universale e parlare nel tempo, e il suo "truth content" (119) non sarebbe tale, ma intellegibile all'artista così come al fruitore. Dunque per Adorno

la riflessione estetica e l'arte convergono nel contenuto di verità che non ha nulla a che vedere con qualunque filosofia immessa dall'autore o dal filosofo. Ma se è vero che è tramite la riflessione filosofica che il contenuto sedimentato nell'arte si dispiega, cioè appare, è anche vero che la riflessione non può 'dire' quel contenuto una volta per tutte, dal momento che solo l'apparenza dell'opera d'arte può 'mostrarlo' senza dirlo (Di Giacomo 116)

Alla visione adorniana di estetica e di opera d'arte può essere assimilata anche la più recente definizione di Jacques Rancière di "aesthetic regime" (18). Nel suo *The Politics of Aesthetics* (2004) il filosofo francese suddivide infatti gli "artistic regimes" (20) in tre differenti tipologie: "the ethical regime of images, the poetic regime, and the aesthetic regime". Nel primo regime, il regime etico delle immagini, non c'è arte ma solo immagini sulle quali esprimiamo un giudizio rispetto alla loro verità intrinseca e agli effetti che possono avere sui singoli individui e sulla collettività, un regime dove l'arte è indistinta dalla realtà; il secondo, il regime poetico o rappresentativo, definisce invece le opere d'arte come imitazioni, rappresentazioni, "a classification of ways of doing and making (fine arts) and it consequently defines proper ways of doing and making as well as means of assessing imitations" (22); l'ultimo, il regime estetico, che per Rancière rappresenta l'unica possibilità di espressione per l'arte postmoderna, "assert(s) the absolute singularity of art and (...) destroys any pragmatic criterion for isolating this singularity. It simultaneously establish(es) the autonomy of art and the identity of its forms with the forms that life uses to shape itself" (23). L'estetica è dunque, seguendo Adorno e Rancière, l'unica occasione che ha l'arte contemporanea, se vuole continuare ad avere un valore artistico, per essere compresa, almeno per un attimo, 'nel' mondo pur non essendo 'del' mondo, mantenendo dunque la propria autonomia pur essendo "*fait social*" (Adorno 4). Per fare questo l'opera d'arte deve preservare la sua forma, la sua bellezza, la sua capacità dunque di mostrare senza dirlo il proprio contenuto attraverso un bello che abbia assorbito il brutto (Adorno 273). Una bellezza capace di superare il kantiano dilemma della soggettività e del disinteresse, i pitagorici canoni dell'armonia, per farsi tutta intellettuale e forma della sostanza storica e sociale che porta in sé. La bellezza delle opere d'arte non è dunque naturale o accidentale ma intellettuale, risultato di duro

lavoro, di attente riflessioni e, nel caso specifico del teatro, di ore e ore di prove. È l'espressione della capacità umana di creare qualcosa che possa essere condiviso con gli altri e comunicare l'indicibile attraverso linee, forme, note, colori, parole, movimenti, silenzi.

Il termine 'applicato', utilizzato per definire il teatro sociale in Inghilterra e Australia (Thompson e Schechner 11), sintetizza la caratteristica principale di una pratica che è appunto applicata, in quanto non vuole più essere forma artistica fine a se stessa, ma utile nel suo farsi azione politica, sociale, umana. La definizione, nata in ambito accademico e diffusasi solo nell'ultimo decennio, non è da tutti accettata e condivisa; molto vivo è infatti il dibattito[3], tra operatori e accademici anglosassoni, riguardo l'utilizzo di un'etichetta che inevitabilmente tende a uniformare pratiche molto diverse tra loro. Dibattito che in parte si ricongiunge anche a quello italiano sulla necessità o meno di definire, e così di distinguere, il teatro sociale dal teatro *tout-court*; dimenticando, come ben evidenzia Oliviero Ponte di Pino nell'articolo 'Teatro della persona, teatri delle persone. Una riflessione sul teatro sociale e di comunità' (2012), che ogni forma teatrale è sociale e applicata nella sua essenza stessa. Questo dibattito sulle definizioni rivela una problematica ben più profonda che ci riporta alla nostra domanda iniziale: può il teatro sociale essere considerato una forma artistica? Seguendo l'interpretazione degli studi sociologici di Pierre Bourdieu sul gusto e sull'estetica quali espressioni del potere politico e di classe, Helen Nicholson (2005) definisce il teatro degli ultimi secoli come "a place of bourgeois self-righteousness, only really available to traditionally educated, middle-class audiences who passively consume hegemonic value" (7). Un'esperienza dunque, quella dello spettatore, completamente disinteressata e che, nell'ottica marxista di Bourdieu, dimostra come la "high art" nella contemplazione della purezza estetica si sia sempre più allontanata dal gusto popolare, che è invece sempre stato contraddistinto dal diretto coinvolgimento nell'esperienza artistica/estetica. La pratica del teatro sociale, seguendo questa analisi, sposta l'attenzione dalla contemplazione all'azione, riportando il teatro alla sua originaria funzione politica e sociale. Molte altre esperienze teatrali nel corso del XX secolo, basti pensare a quella di Bertolt Brecht, si sono poste lo stesso obiettivo di scuotere e rendere partecipe lo spettatore, ma quello che contraddistingue il teatro sociale è proprio il suo conflittuale rapporto con l'estetica. Facendo riferimento alle teorie della performance, e assimilando il teatro sociale al concetto di *performance art*, tale conflittualità potrebbe essere intesa come insofferenza alle regole dell'estetica da parte di un'arte che "do not aim at becoming high, canonical, or aesthetic art performances because they do not claim validity beyond their provisional, time-specific performed happening" (Bezrucka 1080). Un'arte che ha scelto di essere "metaphor for reality" e che fa di ogni soggetto coinvolto nel momento artistico, attori e spettatori, parte attiva di un cambiamento. Contrapponendo il concetto di estetica con la forma teatrale del teatro sociale si può poi notare come in quest'ultimo l'estetica a cui si fa maggiormente riferimento è l'estetica del processo e non quella del prodotto (Boal 2006). Un processo che, come spesso accade nei progetti di teatro applicato, è totalmente costruito e finalizzato per un fine altro, con il rischio di perdere di vista l'anima estetica del mezzo teatrale. Non a caso negli ultimi anni diversi accademici e operatori anglosassoni, Thompson (2009) e Winston (2010) in particolare, hanno invocato un ritorno alla bellezza e al teatro come pura espressione artistica, e messo in discussione l'approccio pragmatico che ha contraddistinto gli ultimi decenni del teatro applicato inglese. Molti laboratori del teatro sociale, e non solo inglesi, sono infatti impostati al fine di trasformare il momento artistico in un'azione sociale, terapeutica o pedagogica, sostituendo la riflessione con l'azione e cancellando irrevocabilmente il momento estetico. Arte e vita vengono sovrapposte e l'opera d'arte diviene "a committed performing arts" (Bezrucka 1080), che si sporca di reale e mescolandosi con esso trova il suo senso, il suo contenuto di verità, sempre diverso perché mai definito, ma che così facendo, rischia di divenire una semplice *res*, una cosa tra le cose, perdendo il suo antico contenuto di verità, e dunque la sua funzione sociale (Adorno 4). È solo attraverso la possibilità di essere altro dal mondo empirico che l'arte può infatti mostrare e fare qualcosa per la società anziché divenire una forma d'arte nell'"ethical regime of images" (Rancière 20). Il rapporto tra arte e società dovrebbe convergere "in the artwork's content, not in anything external to it" (Adorno 228), così da essere rivelato nella forma che solo l'arte può in parte svelare, pur senza poterla mai spiegare in modo univoco e definitivo. Pertanto, seguendo tale concezione di estetica i 'facilitatori' del teatro sociale, utilizzando una forma d'arte quale è il teatro, dovrebbero considerarsi più artisti che operatori sociali e il loro obiettivo dovrebbe sempre essere il valore estetico, sia nel processo sia nel prodotto, anche perché "the aesthetic is interdependent with the possibilities of social engagement" (Balfour 356).

Molto spesso le azioni sceniche finali dei laboratori di teatro sociale non hanno quell'universalità che dovrebbe caratterizzare le opere d'arte, ma sono esclusivamente leggibili in determinati contesti e per un determinato tipo di pubblico. Come ad esempio gli spettacoli di teatro forum del TdO, che funzionano solo se il pubblico è parte attiva del problema discusso, o come le performance finali di alcuni laboratori di teatro sociale, che spesso trasformano ciò

che dovrebbe essere una messinscena teatrale in una dimostrazione del lavoro svolto. In un testo del 2006 Boal ha teorizzato che a dover essere perseguita non è l'estetica del prodotto bensì quella del processo, affermando che solo questa "allows the subjects to exercise themselves in activities which are usually denied them, thus expanding their expressive and perceptive possibilities" (2006, 18), dando la possibilità a chiunque di godere del processo estetico della creazione artistica. Ed è proprio qui il punto cruciale: Boal parla del processo disinteressandosi del prodotto perché per lui la cosa fondamentale è il benessere che può ottenere chi partecipa del processo artistico. Non ci sono spettatori, tutti siamo attori e creatori. Nel teatro sociale il beneficio di 'fare teatro', come scoperta di sé e dell'altro e soprattutto del bello, è ovviamente alla base di una pratica che nel processo trova la sua ragione di esistere; il problema 'estetico' si trasferisce però sui prodotti. Molto spesso infatti i partecipanti ai laboratori, quasi sempre persone con problematiche più o meno evidenti e socialmente emarginate, mettono in scena delle performance artistiche che, se mancano di quelle caratteristiche estetiche precedentemente definite, rischiano di danneggiare chi le realizza oltre che annoiare, portandolo alla pietà, lo spettatore. La bellezza non si pone dunque come possibilità di questi prodotti, ma ne decreta la possibilità di parlare a spettatori che per essere coinvolti, emozionati, "emancipati" (Rancièrè 2009), devono essere prima di tutto esteticamente stimolati. Il teatro inoltre, più di ogni altra forma artistica, si fonda sul rapporto umano tra attore e spettatore e sulla possibilità di creare insieme, condividendo l'emozione artistica. La concezione dello spettatore emancipato di Rancièrè evidenzia proprio come nella riflessione estetica, nella scoperta di quel significato mai rivelato dell'opera d'arte, lo spettatore eserciti la sua possibilità di essere come l'artista che scopre, di volta in volta, il contenuto sempre diverso della sua opera definendone la forma.

Nell'attenzione per l'estetica del prodotto, oltre che del processo, si concretizza così la possibilità per il teatro sociale di essere opera d'arte, oltre che processo per un fine altro, e di avere una forza che non si esaurisca nell'*hic et nunc*, ma si protragga nel tempo e abbia un *affect*[4] (Thompson 2009) sullo spettatore oltre che sul partecipante/attore.

3. Il teatro in carcere in Italia e Inghilterra

Come ben evidenzia Michael Balfour, professore australiano di *Applied and Social Theatre*, "soon after the first prison was built, the first unrecorded moment of prison theatre/art occurred" (2004, 1). Il teatro è infatti strettamente e irrimediabilmente connesso con il mondo del carcere per diverse ragioni; prima fra tutte la natura, precedentemente evidenziata, sociale e comunitaria di questa forma artistica che trova maggiore forza e necessità di esistere in un luogo di reclusione fisica e mentale. Altra meno evidente, ma altrettanto interessante, connessione è quella che Thompson, in un testo cardine per la letteratura inglese del teatro in carcere, definisce "the performance of prison" (Thompson in Balfour 2004, 57), e cioè quell'insieme di eventi performativi che animano i meccanismi della giustizia, dalle pubbliche torture del passato ai processi trasmessi oggi dai media. I ruoli delle guardie e dei prigionieri, le loro divise, la routine quotidiana e soprattutto il fatto che "the prisoners are in prison as a deterrent to others: their punishments performed for a wider social audience" (Thompson and Shechner 14), sono tutti elementi di una performance che esiste nelle carceri prima ancora dell'arrivo del teatro. Questa interazione tra due piani performativi rappresenta sicuramente una ricchezza, ma anche la prima problematicità per chi decide di fare teatro in carcere, in quanto "social theatre uses one set of performance processes to make new sets at sites already full of performances" (Thompson and Shechner 2004, 13). Come in ogni laboratorio di teatro sociale non si può dunque lavorare unicamente su un livello, ma occorre conoscere e sapere sfruttare il set performativo preesistente nel nuovo lavoro che si intende realizzare, riuscendo a bilanciare, nel caso specifico del teatro in carcere, estetica, etica e rieducazione.

Partendo da questo presupposto, dal fatto cioè che ogni incontro tra carcere e teatro è una relazione tra due eventi performativi, nella pratica numerose sono le modalità e le forme in cui la relazione può avere luogo. Diverse e molteplici possono infatti essere le motivazioni che spingono un artista (regista o attore), una compagnia o un operatore di teatro sociale, a decidere di intraprendere un percorso di teatro in carcere. Come evidenzia Claudio Bernardi:

quando il teatro entra in carcere lo fa per più motivi. Il primo è quello dell'intrattenimento. Che sia uno spettacolo per i detenuti o dei detenuti l'obiettivo principale è intrattenere (...) molto richiesto è l'intervento di terapie di tipo teatrale soprattutto nel caso di criminali psicicamente disturbati (...) una terza modalità è il teatro di ricerca. Il teatro che si oppone al sistema sociale vigente legge quindi nella situazione dei detenuti una stretta connessione con l'estraneità sociale che caratterizza l'artista (150-151)

Diverse possono essere infine le forme che il percorso può assumere, a seconda che l'obiettivo del laboratorio o dello spettacolo teatrale sia un'esperienza artistica o terapeutico/riabilitativa. Una divisione spesso non netta e con dei confini poco chiari, ma che useremo per contraddistinguere le esperienze di teatro in carcere in Italia e Inghilterra e la loro relazione con l'estetica. Nei due Paesi infatti gli approcci sono, più che in altre forme del teatro sociale, profondamente diversi. Mentre in Italia l'intrattenimento e il teatro di ricerca sono in genere le forme più comuni, con artisti che decidono di prestarsi al sociale, in Inghilterra il teatro è spesso inteso come una vera terapia comportamentale di cui testimoniare gli effetti e produrre accurati report, affidata dunque a esperti operatori.

In Inghilterra il teatro in carcere nasce nel 1979 con la formazione della compagnia *Clean Break Theatre Company*, creata da due detenute nel carcere inglese di HMP Askham Grange, ma si formalizza come processo riabilitativo solo nel 1987 quando la compagnia di John Bergman, la *Geese Theatre US*, giunge in Europa e un suo membro, Clark Baim, decide di fondare la *Geese Theatre UK company*. Una compagnia che nel tempo si è specializzata "in the use of mask and improvisational techniques to create interactive pieces that challenge offenders to confront their destructive behaviours" (Mountford and Farrall in Thompson 1998, 109) e ancora oggi organizza corsi di formazione per operatori e laboratori teatrali per detenuti (minori e adulti). Con la creazione del TIPP (*Theatre in Prison and Probation*) nel 1992, da parte di James Thompson e Paul Heritage presso l'Università di Manchester, le attività nelle carceri di tutto il Paese hanno iniziato inoltre a essere monitorate e guidate al fine di creare interventi che perseguano l'obiettivo comune di aiutare i detenuti, fuori e dentro il carcere, attraverso un *drama-based approach*, a riabilitarsi e a controllare la propria aggressività. Un esempio delle tecniche utilizzate è l'uso delle maschere della *Geese Company*: durante i laboratori e gli spettacoli della compagnia si utilizzano infatti maschere che gli attori, interrompendo la messa in scena, possono sollevare per rivelare le proprie sensazioni o emozioni. Attori che possono essere detenuti al termine di un percorso laboratoriale o attori professionisti della compagnia che di volta in volta presentano spettacoli su temi specifici e a cui il pubblico, formato da altri detenuti, può rivolgere delle domande, chiedendogli appunto di sollevare la maschera. Può capitare così che a uno stupratore vengano affidati il ruolo e la maschera della vittima di una violenza e che ad un certo punto gli sia chiesto di alzare la maschera e comunicare che cosa prova, costringendolo a riflettere e verbalizzare l'esperienza interiore che con il suo crimine ha generato (Geese/Approach 2012). Molto comuni sono anche alcuni esercizi *drama-based*, finalizzati al controllo della rabbia, durante i quali i detenuti sono immessi in situazioni in cui normalmente sarebbero portati a reagire con rabbia, "the same high-risk situations and rehears(ing) *in vivo* new practical skills" (Bergman and Hewish in Liebmann 100), ma alle quali devono invece rispondere con comportamenti e con parole nuove, fissate su copioni, così da imparare a comportarsi diversamente anche nella loro vita quotidiana. Una sorta di TdO che non prepara alla rivoluzione ma a rispettare gli altri, educando alle regole civili della società. Le esperienze del TIPP e di molte compagnie che utilizzano queste tecniche[5], negli ultimi anni, sono state però messe in discussione, e spesso dai loro stessi fondatori poiché, come Balfour ben evidenzia in un suo articolo, "by arguing for a particular type of probation-infused practice, based on cognitive-behavioural models, role plays, and simulations, prison practice started to lose the possibilities of other performance approaches ... the language had drifted from theatre to cognitive modalities" (2009, 351). Il rischio è infatti quello di trasformare l'esperienza teatrale in un qualcosa di completamente diverso, che non soltanto ha perso l'estetica del prodotto ma, con ogni probabilità, anche quella del processo e dunque, tornando ad Adorno, la possibilità di parlare oltre il mondo empirico, esaurendosi in esso.

In Italia il teatro entra nelle carceri qualche anno dopo l'Inghilterra. I primi interventi sono infatti realizzati agli inizi degli anni Ottanta da Antonio Turco nel carcere romano di Rebibbia e da Luigi Pagano nella casa circondariale di Brescia. La situazione viene poi normalizzata "dalla legge 663 del 10 ottobre 1986 (...) nota come legge Gozzini (con lo scopo) di rendere il carcere meno segregante e di avviare un effettivo processo di riabilitazione" (Mancini 27) per i detenuti. Da quegli anni il teatro è divenuto una costante per molte carceri italiane e ad oggi sono oltre cento le realtà che ogni anno realizzano progetti di teatro con i detenuti, nonostante il Coordinamento Nazionale di Teatro in Carcere, presieduto da Vito Minoia, sia nato solo nel 2011 e molto difficile risulta racchiudere insieme esperienze profondamente diverse. Come accennato precedentemente gli interventi teatrali nelle carceri italiane sono intrapresi, nella maggior parte dei casi, da artisti che decidono di dedicarsi al sociale, spesso in contrasto tra loro e con un'ottica poco finalizzata al benessere o alla rieducazione del detenuto. Si pensi ad esempio ad Armando Punzo che vede la rieducazione come un effetto collaterale del teatro e del suo processo artistico in quanto "l'azione artistica, la cultura possono produrre azioni concrete che trasformano i luoghi e le persone", ma non crede al teatro rieducativo in quanto quello "rimane incollato addosso al carcerato, lo ricollega al suo vissuto, all'ambiente esterno dal quale proviene. Non c'è salvezza là. Là è iniziata la sofferenza" (Mancini 85). Torniamo così a quel distacco dal mondo empirico di Adorno, che l'arte per avere effetto deve operare, altrimenti parla del mondo al mondo, esaurendosi in

una azione senza riflessione estetica, senza arte, dunque senza bellezza. Il problema è che portando l'arte, la sperimentazione artistica e la bellezza a persone con vissuti molto particolari, senza la consapevolezza del tessuto performativo altro in cui si agisce e senza una mediazione professionale, diversa da quella artistica, si rischia di cadere in un conflitto etico. Molti laboratori teatrali negli istituti penitenziari italiani sono strutturati come vere e proprie sessioni teatrali, immergendo completamente i partecipanti nel mondo altro del teatro e spesso sfruttando la loro particolare condizione, in quanto "nel lavoro con i detenuti, soprattutto nel lavoro fisico, l'artista di teatro coglie un'energia, una forza e una presenza scenica che attingono alle profondità di esperienze di vita estreme" (Bernardi 151). Il tutto può sicuramente avere ricadute positive su alcuni di loro, ma per altri potrebbe anche essere difficile tornare poi alla routine quotidiana, che nelle carceri italiane è più pesante che in altri Paesi, visto il sovraffollamento e le pessime condizioni dei nostri istituti penitenziari. In Italia, inoltre, i laboratori teatrali non sono monitorati. Non occorre presentare resoconti o analisi dei risultati ottenuti a fine percorso, e il lavoro svolto non è giudicato in base al benessere educativo, sociale o comportamentale prodotto sul detenuto, bensì da un'ottica spesso puramente artistica. Così se da un punto di vista dell'estetica del prodotto ci si trova in perfetta sintonia con la tesi adorniana dell'opera d'arte e della riflessione estetica, da un punto di vista del processo molto c'è da migliorare e cambiare.

Il modo in cui il teatro sociale è recepito nei due Paesi da operatori, partecipanti e accademici, testimonia di due approcci profondamente diversi; se in Inghilterra dopo anni di pragmatico utilizzo del mezzo teatrale per altri fini si sta assistendo a un progressivo ritorno alla bellezza, in Italia si fa ancora fatica a distinguere il teatro sociale come disciplina a sé, e le riflessioni accademiche sulla materia sono solo agli albori. La complessità di questa forma teatrale, con un ambito d'azione vastissimo che comprende pratiche molto diverse tra loro, è acuita dal confronto con contesti difficili di cui è necessario comprendere e conoscere limiti e possibilità, oltre la preesistente performatività, se non si vuole rischiare di trasformare il problema da estetico ad etico. Non è pensabile finalizzare il proprio percorso alla sola forma se si lavora con attori non-professionisti, così come è paradossale pensare di scarnificare l'arte teatrale per usarne unicamente i meccanismi utili al proprio fine. Bisognerebbe avere invece la forza e il coraggio di far sì che il prodotto sia artisticamente valido e che il processo sia un'esperienza gratificante, perché il teatro diventando sociale non perda la sua anima artistica.

Opere citate

- Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. London: Athlone Press, 1997.
- Balfour, Michael, a cura di. *Theatre in Prison: Theory and Practice*. Bristol: Intellect Books, 2004.
- . "The Politics of Intention: Looking for a Theatre of Little Changes". *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* 14.3 (2009): 347-359.
- Bernardi, Claudio. *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*. Roma: Carocci, 2004.
- Bezrucka, Yvonne. "Performing Arts/Performance Arts". *Consumer Culture Encyclopedia*. 2 voll. New York: Sage Publication, 2011. 1079-1081.
- Boal, Augusto. *The Aesthetics of the Oppressed*. Oxon: Routledge, 2006.
- . *Theatre of the Oppressed*. London: Get Political, 2008.
- Bourdieu, Pierre. *La Distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Editions de Minuit, 1979.
- De Man, Paul. *Aesthetics Ideology*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Derrida, Jacques. "Economimesis". *Diacritics* 11 (1981): 3-25.
- Di Giacomo, Giuseppe. "Arte e rappresentazione nella 'Teoria estetica' di Adorno". *Cultura tedesca* 26 (2004): 103-121.
- . 'Estetica'. Enciclopedia Treccani (2005). Visitato il 20/08/2013.
- Gaut, Berys e McIver Lopes Dominic, a cura di. *The Routledge Companion to Aesthetics*. London: Routledge, 2001.
- Geese Theatre Company. *Approach* (2012). Visitato il 12/07/2012.
- Heathcote, Dorothy. *Drama as a Learning Medium*. London: Hutchinson 1979.
- Kant, Immanuel. *Critique of Judgment*. 1790. New York: Haffner, 1951.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford: Blackwell, 1980.
- Liebmann, Marian, a cura di. *Arts Approaches to Conflict*. London: Jessica Kingsley, 1996.
- Lukács, György. *Writer and Critic and Other Essays*. London: Merlin Press, 1970.
- Mancini, Andrea, a cura di. *A scene chiuse. Esperienze di teatro in carcere*. Corazzano: Titivillus, 2008.
- Nicholson, Helen. *Applied Drama: The Gift of Theatre*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Nochlin, Linda. *Women, Art, and Power and Other Essays*. New York: Harper & Row, 1988.
- Ponte di Pino, Oliviero. "Teatro della persona, teatri delle persone. Una riflessione sul teatro sociale e di comunità".

ateatro.it 139.7 (2012). Visitato il 10/03/2013.

Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics*. London: Continuum, 2004.

---. *The Emancipated Spectator*. London: Verso, 2009.

Thompson, James, a cura di. *Prison Theatre Perspective and Practice*. London: Jessica Kingsley, 1998.

---. *Performance Affects. Applied Theatre and the End of Effect*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

Thompson, James e Richard Schechner. "Why 'Social Theatre'?" *The Drama Review* 48.3 (2004): 11-16.

Tolstoy, Lev. *What is Art?*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1960.

Winston, Joe. "Beauty, Goodness and Education: the Arts beyond Utility". *Journal of Moral Education*. 35.3 (2006): 285-300.

---. *Beauty and Education*. New York: Routledge, 2010.

Wollheim, Richard. "Sociological Explanation of the Arts: Some Distinctions". *The Sociology of Art and Literature*. A cura di Albrecht M. C., Barnett J. H. e Griff M. London: Duckworth, 1970. 574-581.

[1] Il Teatro dell'Oppresso si fonda sulle teorie espresse da Paulo Freire nella *Pedagogia degli oppressi* (1970) andando a creare un metodo che "usa il teatro come linguaggio, come mezzo di conoscenza e di trasformazione della realtà interiore, relazionale e sociale, rendendo attivo il pubblico" (Ponte di Pino).

[2] Le due definizioni, sociale e applicato, si riferiscono allo stesso ambito teatrale (come è ben evidenziato nell'articolo del 2004 di James Thompson e Richard Schechner) pur essendo molte e controverse le differenze e le caratteristiche che contraddistinguono le esperienze italiane e inglesi.

[3] Per maggiori approfondimenti si faccia riferimento a J. Ackroyd "Applied Theatre: an Exclusionary Discourse?" *Applied Theatre Research*, Griffith University and IDEA, No. 8 (2007), H. Nicholson, *Applied Drama. The Gift of Theatre*, New York: Palgrave Macmillan, 2005 e S. Preston e T. Prentki, a cura di, *The Applied Theatre Reader*. London: Routledge, 2009.

[4] *Affect* è il termine con cui Thompson definisce la capacità di influenzare, fisicamente (s)muovere, chiunque resti coinvolto nel processo teatrale nel suo *Performance Affects. Applied Theatre and the end of effect* (2009). Gli *affects* vengono contrapposti al più immediato *effect* dell'evento spettacolare, che si esaurisce in fretta e senza lasciare tracce, in un gioco di parole che nella traduzione italiana perde la sua forza comunicativa ma non il suo profondo significato.

[5] Ovviamente in Inghilterra esistono altre forme di teatro in carcere. La *Synergy Theatre Company* di Londra, che lavora su testi prodotti dai detenuti e con modalità essenzialmente artistiche, ne è solo un esempio, ma in questo saggio si è voluto presentare quello che è l'approccio più diffuso in ambito sia inglese sia italiano.

* Paola Iacobone (iacobone.pa@gmail.com) è dottoranda in Storia del Teatro Moderno e Contemporaneo presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", dove lavora ad una ricerca su teatro e carcere in Italia e Inghilterra. Teatrante in varie forme da sempre, negli studi e sulla scena, si laurea alla "Sapienza" di Roma con una tesi su Pinocchio, concentrandosi in particolare sul Pinocchio beniano e sulla drammaturgia nascosta della favola collodiana. Dal 2010 si trasferisce in Inghilterra dove decide di specializzarsi nell'Applied Theatre, seguendo un master presso la Central School of Speech and Drama di Londra. Tornata in Italia è attiva nel teatro sociale come conduttrice e teorica.