

Claudia Melli
AUGUSTO BOAL
O L'ARCOBALENO DEL DESIDERIO

Il libro di Augusto Boal *L'arcobaleno del desiderio* è uscito in Italia a qualche anno dalla prima pubblicazione – quella francese, del '90 – quando il Teatro dell'Oppresso stava segnando in Brasile una sua nuova tappa: il *Teatro Legislativo*¹.

Al mio ritorno dal 7° Festival Internazionale di Teatro dell'Oppresso – che si è tenuto a Rio de Janeiro nel luglio del '93 – mentre stavo terminando la traduzione del libro, ho ritenuto particolarmente interessante riflettere sulla distanza che separa queste due tappe successive del Teatro dell'Oppresso.

Dopo l'esilio europeo², Boal rientra in Brasile e alla fine del 1992 è eletto alla Camera dei *Vereadores* di Rio de Janeiro per il

¹ A. Boal, *L'arcobaleno del desiderio*, Molfetta, Ed. La Meridiana, 1994. In questo libro Boal racconta gli episodi che hanno segnato il passaggio dal teatro politico alla *drammaturgia simultanea*, fino al *teatro forum* che è la forma di spettacolo più nota del Teatro dell'Oppresso: gli attori rappresentano una scena conflittuale, di oppressione; quindi la rappresentano una seconda volta: gli spettatori, o meglio gli spett-attori, sono invitati a salire in scena – a *profanare questo altare dove abitualmente solo l'artista officia* – sostituendo il protagonista, l'oppresso, e i suoi alleati, e a mostrare come agirebbero per modificare la situazione. Gli attori e gli spett-attori insieme costruiscono così una, o molteplici nuove scene. Il conduttore inviterà il pubblico ad esprimersi su quanto accade in scena: qualcosa è cambiato? Che cosa? Come? Il *forum*, se vogliamo attenerci all'ortodossia del Teatro dell'Oppresso, è una forma di intervento sociale. Io ritengo tuttavia che sia molto efficace anche in gruppi a valenza psicoterapeutica, dove la fase dell'osservazione (osservazione, non interpretazione) è particolarmente ricca: in questo caso l'ultima parola spetta al protagonista, il quale poi riproverà la scena, arricchito dalle rappresentazioni e dalle osservazioni sue e dei compagni.

² Nel 1955 Augusto Boal assume la direzione artistica del Teatro Arena di San Paolo del Brasile. Nel 1971 è incarcerato, torturato, quindi esiliato dalla dittatura militare. Si stabilisce a Buenos Aires. Tiene conferenze e conduce ricerche sul teatro dell'Oppresso in tutta l'America Latina. In Perù lavora con Paulo Freire. Nel 1976 si stabilisce in Europa, prima in Portogallo, poi a Parigi, dove, nel 1979, fonda il Centro del Teatro dell'Oppresso di Parigi. Di qui si sposta in tutto il mondo, per condurre laboratori e interventi di Teatro dell'Oppresso. Nel 1980 torna in Brasile per la prima volta dopo dieci anni, presentando spettacoli di tea-

P.T. (Partito dei Lavoratori); quindi, insieme al Centro del Teatro dell'Oppresso di Rio, crea in tutta la città una rete di nuclei del Teatro dell'Oppresso che utilizzano il *teatro forum* per discutere i problemi di diverse comunità – lavoratori, negri, donne, bambini di strada, disoccupati, senzateetto, etc. – allo scopo di trovare insieme al pubblico le possibili soluzioni ai problemi rappresentati e formulare, in base ai suggerimenti emersi, progetti di legge da presentare alla Camera dei *Vereadores* (i consiglieri dello stato di Rio), richiederne perfezionamenti o esigerne l'applicazione, riportando poi teatralmente nelle strade e nelle piazze le discussioni parlamentari. Il Teatro dell'Oppresso, ritornato alle sue radici politiche e culturali, si coniuga con la politica istituzionale.

Il Festival di Rio del 1993 – a cui partecipano gruppi di Teatro dell'Oppresso provenienti da tutto il mondo – è caratterizzato dalla forte presenza del Centro del Teatro dell'Oppresso di Rio. Boal inaugura il Festival il 15 luglio, al Centro Cultural do Banco do Brasil: «Il linguaggio teatrale è il linguaggio umano per eccellenza. Noi siamo teatro» è il suo esordio, del resto ben noto a chi segue il suo lavoro. Questo principio, che in Europa richiede una riflessione per essere accolto, a Rio è un'evidenza.

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

Qui è evidente che l'uomo parla teatro.

È altrettanto evidente l'oppressione.

La Costituzione brasiliana viene elaborata nel 1988.

Nonostante l'apertura di spazi democratici, non si verifica una

teatro forum con il Centro del Teatro dell'Oppresso di Parigi. I suoi viaggi in Brasile sono sempre più frequenti (nel 1986 dirige Fernanda Montenegro in *Fedra*, nel 1987 *La Malesangre*). Nel 1987 fonda il Centro del Teatro dell'Oppresso di Rio de Janeiro (la città dove è nato), con cui partecipa nel 1989 alla campagna elettorale a favore di Lula, con spettacoli nelle strade e nelle piazze. Nel 1992 è eletto *vereador* (consigliere dello stato) nello stato di Rio e inaugura una nuova tappa del Teatro dell'Oppresso, il Teatro legislativo.

trasformazione nella polizia militare che, istituita sotto il regime militare come braccio dell'esercito, continua a svolgere apertamente una funzione violentemente repressiva.

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

Nel Brasile democratico i poliziotti sono ancora nelle strade.

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

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

L'arcobaleno del desiderio si avventura in questa ricerca teatrale. È la prima raccolta sistematica delle tecniche del *flic dans la tête*, letteralmente il *poliziotto dentro la testa*. Nella traduzione del libro ho preferito lasciare il francese *flic*, perché *flic* non è soltanto il poliziotto, è colui che *esercita una funzione di sorveglianza e di repressione all'interno di un organismo*. Se in Brasile l'oppressione è agita nelle strade in maniera violenta e manifesta, nel suo esilio europeo Boal vede che qui gli oppressori sono entrati nella testa delle donne e degli uomini, e di qui esercitano la loro funzione di sorveglianza e di repressione in maniera talora sottile e oscura. Si tratta allora di *dare corpo* a questi oppressori e di *vederli*, per poter *ricercare* e *provare* i modi della propria liberazione.

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

Nelle tecniche del *flic* – che si svolgono per lo più all'interno di un gruppo – il protagonista è a sua volta spett-attore. Vede se stesso nella situazione oppressiva nella scena da lui stesso attivata. *Vede* i suoi *flics* che hanno preso corpo a partire dalle identificazioni, dai

riconoscimenti, dalle risonanze sentite dagli altri partecipanti – spett-attori a loro volta – che ne rappresentano l'immagine col proprio corpo. *Prova* quindi la propria liberazione.

È interessante ricordare che *provare*, etimologicamente, è *trovar proba*: e la radice di *proba* rimanda al *crescere favorevolmente*, nonché a *eminente*, *potente*.

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

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

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

È dunque un *Metodo di teatro e di terapia*, come recita il titolo dell'edizione francese *Méthode Boal de théâtre et de thérapie. L'Arc-en-ciel du désir*?

Si tratterebbe allora di un capitolo del Teatro dell'Oppresso tecnicamente più complesso e più sofisticato, ritagliato su una specifica zona di competenza, separato e distinto rispetto all'elaborazione precedente e a quella successiva, nate – queste – da istanze sociali e politiche, e quali strumenti di intervento sociale e politico.

Nel 1980 Boal scriveva: «Gli esercizi di *teatro dell'oppresso* sono già teatro dell'oppresso, sono parte integrante di una totalità; non sono semplicemente esercizi *per mettersi in forma* che preparano a qualcosa che verrà *dopo*, ma sono l'inizio di un processo che si sviluppa in tappe successive e continue»³.

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

È un'idea forte di teatro.

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

«Il teatro si è allontanato progressivamente dalla società... – scrive Rückhaberle. – Lo scontro per una vita possibile, il tentativo di 'trasformare il mondo fino alla conoscibilità' (Ernst Bloch) o per-

lomeno di renderlo consapevole di se stesso, non ha luogo... La domanda è: di quale individuo si tratta, di quale società? Per chi? Contro chi? Dove non si richiedono risposte, vengono tutt'al più illustrate le domande, ma non ricercato il cambiamento. Mentre è il cambiamento, l'oggetto del teatro»⁴.

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

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

Questi luoghi diventano spazio estetico, praticabile con il grande arsenale di giochi-esercizi e tecniche del Teatro dell'Oppresso, che va dall'alfabeto all'alta retorica.

La scelta delle tecniche non è legata tanto al campo di intervento, quanto, all'interno del campo in cui si opera, al processo che si intende percorrere in relazione agli scopi che ci si propongono.

Nell'*arcobaleno del desiderio* Boal stesso descrive un esempio di una tecnica del *flic* fatta direttamente col pubblico.

Al Festival di Rio abbiamo assistito e partecipato a spettacoli di *teatro forum* presentati da gruppi di tutto il mondo. Alcuni nascevano da percorsi che avevano utilizzato le tecniche del *flic* e questo risultava spesso evidente o per la forma della rappresentazione e della partecipazione del pubblico, o per l'intensità di gesti, suoni e movimenti, o per entrambi gli aspetti. Le tecniche del *flic* amplificano e arricchiscono la polisemia dell'immagine, mediante una ricerca che è plurifocale e mette quindi in atto una molteplicità di riferimenti⁵.

Se in teatro la parola non è che «una minuscola parte visibile di una gigantesca formazione invisibile»⁶ altrettanto lo sono il gesto e l'immagine.

«La polisemia che sta alla base del testo... implica la connettibilità del termine con una pluralità di discorsi possibili»⁷. Implica cioè, se utilizzate nella preparazione delle scene per il *teatro forum*, un'amplificazione e un arricchimento di identificazioni e risonanze possibili negli spett-attori, che li toccano e li muovono, favorendone l'entrata in scena per provare soluzioni possibili alle situazioni rappresentate.

⁴ H.J. Rückhaberle, *Teatro è espressione non interiorizzazione*, in «Teatro e Storia», III-2 (1988), pp. 303-308.

⁵ G. Prodi, *L'uso estetico del linguaggio*, Bologna, il Mulino, 1983, cap. IV.

⁶ P. Brook, *Il teatro e il suo spazio*, Milano, Feltrinelli, 1968, p. 16.

⁷ G. Prodi, *L'uso estetico del linguaggio*, cit., p. 257.

³ A. Boal, *Stop! C'est Magique*, Paris, Hachette, 1980, p. 25.

D'altra parte, le tecniche del *flic*, che sono mirate alla soggettività, vanno a toccare direttamente le emozioni nel momento in cui ne producono le forme.

Se tutto questo possa indurre da parte degli spett-attori azioni più ricche e articolate, più creative, è un'ipotesi affascinante, che può aprire ulteriori spazi di sperimentazione e di ricerca.

Le tecniche del *flic* non sono quindi confinabili in uno spazio – che si tratti delle culture occidentali o di spazio terapeutico – in cui si ritaglierebbe la loro competenza specifica.

Reciprocamente, i giochi-esercizi e le tecniche del *teatro forum* – che si sono venuti costruendo nel corso dell'attività sociale e politica del Teatro dell'Oppresso – sono strumenti efficaci in ambito terapeutico.

Nel Centro Diurno per pazienti psicotici in cui lavoro, conduco regolarmente gruppi con queste tecniche, per lo più con grande piacere mio e dei partecipanti.

Quando *A* è entrato nel Centro Diurno, i tempi dei giochi sono diventati tempi lunghissimi: i suoi movimenti sembravano venire da molto lontano, gli altri partecipanti li aspettavano, sintonizzandosi sui suoi ritmi. L'attesa e l'ascolto del ritmo proprio e altrui portava inavvertitamente a ridurre la tensione del riuscire, e a scoprire il piacere del gesto, del movimento, dell'emozione, della relazione.

Sono passati molti incontri prima che *A* raccontasse un suo problema: deve cambiare l'assicurazione dell'auto. Gli propongo di fare l'immagine della scena ponendosi come protagonista. Modella un compagno, *B*, l'assicuratore: seduto, le braccia conserte, chiuse, lo sguardo fisso. Poi procediamo all'improvvisazione e al *forum*. Dopo il *forum* chiedo ad *A* di provare di nuovo. L'assicuratore, più disponibile e più aperto, gioca in scena la sua bizzarria («oggi non ho voglia di lavorare, andiamo a fare colazione!»); *A* è più sciolto, riesce a dire le sue ragioni. Gli spett-attori vedono i cambiamenti e li dicono. Ma *A* afferma: «non è cambiato niente». Quale assicurazione richiede? Quale assicurazione ritiene che non gli venga concessa?

All'incontro successivo riproponiamo il *forum*. Prima di procedere chiedo ad *A* di modellare l'immagine dei tre desideri: *A* sposta leggermente l'assicuratore, poi gli allunga il braccio alla ricerca della polizza, infine lui stesso comincia a pagare, e continua a pagare, pagare. Passiamo al *forum*: *C* sostituisce il protagonista e combatte, pur senza vincere; l'assicuratore è sempre più bizzarro, trova mille motivi per non fare l'assicurazione («ha i documenti? vanno bene, ma non si può fare; la sua auto è gialla; i taxi sono gialli; la sua non è un taxi»). *A* torna in scena e non riuscendo a convincere il suo antagonista decide di andare ad un'altra assicurazione. Prepara un'altra sedia, a fianco del primo assicuratore, e chiama in scena

una compagna *D*, come assicuratrice: quindi entra in scena con sicurezza, le chiede l'assicurazione e la ottiene.

Questa volta *A* ha scoperto che qualcosa è cambiato: c'è chi può assicurarlo.

È difficile pensare che avrebbe potuto accettare quel viaggio dentro di lui che Boal individua nelle tecniche del *flic*: ha potuto fare il viaggio graduale consentito dalle tecniche semplici del *forum*, e scoprire così, attraverso gli occhi degli altri, il suo spessore che gli ha reso possibile l'esercizio del suo potere.

Così come nel lavoro teatrale – si tratti di laboratorio o di spettacolo – anche nel lavoro terapeutico si comincia con i giochi: la ricchezza dei giochi-esercizi e delle tecniche semplici del Teatro dell'Oppresso dà la possibilità di lavorare con molta gradualità, consentendo anche a chi è in grande difficoltà rispetto a se stesso di prendere contatto con il proprio corpo, con i propri gesti anche impercettibili, con i propri movimenti; di sentire e vedere che si tratta comunque di un modo di esserci, e di esserci con gli altri, che diventa man mano leggibile: si può vedere e dire ciò che si vede, così come si possono trovare le parole della propria emozione, procedendo nelle scansioni dei giochi e delle tecniche del *forum*.

Nel gruppo ognuno è spett-attore: assume la capacità dicotomica di vedersi in azione e, nell'osservazione, di dire quanto ha visto e quanto ha sentito.

Alla conclusione di una serie di incontri terapeutici che ho condotto con i giochi-esercizi e le tecniche del *teatro forum*⁸, un giovane dice: «Quello che penso che possa venir fuori da questi incontri è la padronanza, cioè esser padroni fuori di qui di sostenere il mondo che ci circonda. Perché? Proprio perché se noi veniamo qui facciamo un lavoro di gruppo insieme, ci sentiamo amici; però in effetti ci manca – come posso dire? – la base comune che è la comunicazione, e qui riusciamo a comunicare lo stesso. Questo è un fatto. Comuniciamo in modo diverso. E questo può essere utile fuori da questo luogo. Perché nel mondo che ci circonda abbiamo a che fare con tanta gente e con ognuno dovremmo avere un certo modo di comportamento che non sappiamo neanche noi. Però qua si può imparare. Perché si riesce a esprimere se stessi, non si ha più paura di quello che si deve dire, di quello che si deve fare»⁹.

⁸ Cfr. M.T. Montevecchi-C. Melli-G. Franceschi-L. Gualtieri, *Dal corpo alla parola, dalla parola al corpo: un uso terapeutico dell'espressione delle emozioni*, in «Comunicazioni del Congresso Internazionale Emozioni, Patologie, Terapie in psichiatria», Roma, 10-13 dicembre 1992, pp. 465-69.

⁹ La trascrizione dalla registrazione è letterale. Il giovane ha 28 anni, ha conseguito la licenza di terza media alle scuole serali; è psicotico.

È la scoperta della straordinaria potenzialità del *linguaggio umano*, del linguaggio che serve per «comportarsi», che procede con la scoperta e la padronanza di noi stessi e delle relazioni con quanto è fuori di noi: che si ponga come lavoro del malato mentale, dell'attore, dello spett-attore, sempre dell'uomo si tratta.

Boal individua negli *effetti della dicotomia che lo spazio estetico esercita sul corpo e sulla coscienza del protagonista* l'importanza delle *psicoterapie teatrali*¹⁰; riporta poi per analogia l'esperienza dello

¹⁰ Non è questa la sede per una discussione di ordine clinico. È tuttavia opportuno accennare alla complessità del rapporto fra teatro e terapia. Lo strumento teatrale può essere potentemente terapeutico, pur non essendo psicoterapia. Sono varie le modalità e i livelli secondo cui il teatro – territorio di confine tra realtà e illusione, tra realtà e desiderio – si trova a spartire la propria liminarità con il disagio psichico, e con le istituzioni, murarie e culturali, preposte alla sua terapia. Secondo M. Muret (*Arte-terapia*, Como, Red, 1991, p. 135), «l'illusione crea una realtà intermedia, spazio del gioco e del possibile e, di conseguenza, spazio terapeutico». A qualche tempo dalla conclusione di un'esperienza teatrale condotta con un gruppo di pazienti psicotici, uno dei partecipanti disse: «la mia vita non è come l'avrei desiderata... ma dopo il teatro, la mia vita mi piace di più, mi piacciono tante cose, anche piccole...». Mi riferisco ad un'esperienza condotta dal regista Alessandro Tognon presso il Teatro San Geminiano di Modena (1989/91) a cui ho partecipato come psicologa del Servizio di Salute Mentale che ha promosso l'attività. Cfr. la comunicazione presentata alla «Conferenza Interregionale di Educazione Sanitaria», Napoli, 1990, A. Tognon-C. Melli-C. Francia, *Viaggi, suoni, racconti, voci, luoghi. Esperienza teatrale con pazienti psichiatrici sul territorio*.

Come avviene il processo attraverso cui questa «trasformazione del banale in affascinante» (sono parole di E. Polster, *Ogni vita merita un romanzo*, Roma, Astrolabio, 1988, p. 165) penetra nella vita quotidiana, portando luce, rilievo, piacere? Le scuole che utilizzano tecniche di rappresentazione focalizzano aspetti diversi, ancora lontani dal poter essere integrati in un complesso coerente. Lo stesso psicodramma – che, a quanto mi risulta, è il solo che si possa definire propriamente «psicoterapia teatrale» – assume caratteristiche differenti a seconda del contesto teorico in cui è inserito: la lettura lacaniana operata nell'ambito dello psicodramma analitico enfatizza l'interpretazione di un sottotesto simbolico, estranea allo psicodramma moreniano. Vedi: G.A. Leutz, *Rappresentare la vita*, Roma, Borla, 1987; G. e P. Lemoine, *Lo psicodramma. Moreno riletto alla luce di Freud e Lacan*, Milano, Feltrinelli, 1973; J.L. Moreno, *Manuale di psicodramma*, Roma, Astrolabio, 1985. La terapia della Gestalt vede «il metodo di autoespressione» come «approccio integrativo». Vedi: F. Perls, *L'approccio della Gestalt*, Roma, Astrolabio, 1977. E. e M. Polster, *Terapia della Gestalt integrata*, Milano, Giuffrè, 1986. La biosistemica lavora sullo sblocco delle emozioni inibite, utilizzando anche la drammatizzazione nel suo ventaglio tecnico. Vedi: D. Boadella-J. Liss, *La psicoterapia del corpo*, Roma, Astrolabio, 1986; J. Liss-M. Stupiggia, *La terapia biosistemica*, Milano, Franco Angeli ed., 1994.

L'interesse per il dispositivo teatrale ritorna, sempre più pregnante, negli studi psicanalitici: la metafora teatrale è assunta come chiave di lettura della «scena» della mente, ma anche dello spazio istituzionale. Vedi: F. Petrella, *La mente come teatro*, Torino, Centro Scientifico Torinese, 1985; S. Resnik, *Spazio mentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990; F. Nosè, *Tracce connessioni, legami nella quotidianità di un Centro Diurno per pazienti psicotici*, Centro Culturale Castel Ivano Incontri, 26-27 ottobre 1990; F. Nosè-G. Morandini, *Osservazione e cambiamento nella psicoterapia della psicosi*, in «Psichiatria Generale dell'Età Evolutiva», 1989, vol. 27, p. 605-619.

spett-attore che, entrando in scena nel *teatro forum*, acquisisce la *proprietà dicotomica*, mostra la sua azione e insieme ne osserva le conseguenze e pensa nuove tattiche e strategie: deve quindi essere aiutato a *osservare* e ad *ammirarsi* con il pubblico. L'osservazione è sempre elemento portante: pone la distanza, rende possibile leggere il linguaggio che il corpo scrive con i propri movimenti¹¹, e descriverlo mediante il linguaggio delle parole¹².

Il *vedere*¹³ diventa a sua volta strumento di trasformazione, ancor più importante nelle tecniche del *flic*: gli spett-attori sono invitati a *vedere* e a *mostrare* al di là di quanto il protagonista stesso mette in scena.

Quando partecipai a Parigi al mio primo stage condotto da Boal con le tecniche del *flic*, fui profondamente colpita dalla straordinaria capacità di *vedere* che avevano gli attori del Centre du Théâtre de l'Opprimé soprattutto quando, mentre ero protagonista nella tecnica «il *flic* e i suoi anticorpi», due di loro (che non mi conoscevano e non sapevano nulla di me) entrarono in scena assumendo l'immagine di mio padre morto, dando corpo a un fantasma che agiva nella situazione senza che io ne avessi avuto consapevolezza nell'improvvisazione. Ne provai un'emozione violentissima. Continuai a lungo a interrogarli su come avessero imparato a vedere.

Quando uscì *L'arcobaleno del desiderio* ero presa dallo straordinario potere che il linguaggio dell'immagine corporea ha sugli spett-attori del teatro *forum*, trovando successivamente ancor più affascinante la complessa articolazione di linguaggio corporeo e linguaggio verbale che il *décalage*¹⁴ e l'osservazione pongono in atto, nell'attività sia terapeutica che di laboratorio.

¹¹ Vedi a questo proposito D. Le Bréton, *Corps et sociétés*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988; A. Melucci, *Dopo il corpo*, Milano, Aliapapers n. 5, 1985.

¹² Sull'importanza della verbalizzazione nella «rievocazione delle esperienze emozionali», cfr. P.E. Ricci Bitti, *Esprimere, comunicare, condividere le esperienze emozionali e pratica clinica*, in «Rassegna di studi psichiatrici», 80 (1991), fasc. 4, pp. 442-450.

¹³ Cfr. R. Arnhem, *Il pensiero visivo*, Torino, Einaudi, 1974; R. Pierantoni, *Forma fluens*, Torino, Bollati Boringhieri, 1986; J. Starobinski, *L'occhio vivente*, Torino, Einaudi, 1975.

¹⁴ *Décalage* è uno dei «modi» o tecniche ausiliarie usate sia nella costruzione del forum che in svariate tecniche del *flic* (vedi *L'arcobaleno del desiderio*, cap. I, 5). In italiano *scarto* è riduttivo: *décalage* è infatti un *leggero spostamento* provocato dalla perdita di un sostegno. Pone quindi un piccolo problema, poiché le cose non concordano più. C'è una *discordanza* (in sociologia *décalés* sono persone un poco marginali). Significa anche *disarmonia, separazione, differenza*. Il modo del *décalage* consiste nel separare pensiero (monologo interiore), dialogo, azione: lo spostamento dall'uno all'altro fa sì che venga meno il loro sostegno reciproco. La discordanza che ne risulta (che può essere vista come disarmonia) provoca un arricchimento dei personaggi e delle loro relazioni.

Una volta terminata la traduzione dell'*Arcobaleno del desiderio* di Boal, ho pensato che, secondo gli interessi, le propensioni e le passioni personali, ci si potesse immergere in un suo segmento qualsiasi e trovare un orizzonte aperto, ricco di domande e di ricerche possibili.

Nota bibliografica

Opere di Augusto Boal: *Teatro del Oprimido y Otras Poeticas Politicas*, Buenos Aires, 1974; *Tecnicas Latinoamericanas de Teatro Popular*, Buenos Aires, 1975; *200 Ejercicios y Juegos para el Actor y el no Actor con Ganas de Decir algo a través del Teatro*, Buenos Aires 1975; *Il teatro degli oppressi - Teoria e tecnica del teatro latinoamericano*, Milano, Feltrinelli, 1977: esaurito poco dopo la pubblicazione e non ristampato, il libro «raccolge, in forma deliberatamente rapsodica, alcuni scritti di Boal tratti da tre suoi volumi teorico-didattici» (dalla Premessa di Giorgio Ursini Ursic); *Jeux pour acteurs et non acteurs, Pratique du Théâtre de l'opprimé*, Paris, Maspéro, 1978 (ora all'ottava edizione: Paris, La Decouverte, 1991; trad. inglese: *Games for Actors and Non-Actors*, London, Routledge, 1992); *Stop! c'est magique. Les Techniques actives d'expression*, Paris, Hachette, 1980; *Il poliziotto e la maschera*, Molfetta, La Meridiana, 1993: è «composto con parti di due testi francesi tradotti dal portoghese tra il 1978 e il 1980 a Parigi» (dall'Introduzione di Roberto Mazzini); *L'arcobaleno del desiderio*, introduzione di C. Meldolesi, Molfetta, La Meridiana, 1994 (trad. di Méthode Boal de théâtre et de thérapie - *L'arc-en-ciel du désir*, Paris, Ed. Ramsay, 1990; si veda anche l'edizione inglese: *The Rainbow of Desire. The Boal Method of Theatre and Therapy*, tradotto da Adrian Jackson, London, Routledge, 1995).

Delle opere drammatiche di Boal sono state tradotte in italiano: *Rivoluzione sudamericana*, in «Teatrouno», a cura di L. Codignola, Torino, Einaudi, 1962; *Arena racconta Zambì*, in «Sipario», agosto-settembre 1971; *Zio Paperone*, in «Sipario», agosto-settembre 1972.

Sugli interventi di Boal in Italia: cfr.: *Momenti*: Godrano, agosto 1977, Teatro Libero - Palermo 1977 (a cura di Beno Mazzone e Francesco Carbone, con una relazione di Augusto Boal); *Stage di Augusto Boal*, in «Ricerche Teatrali», 1, Quaderni di lavoro, Torino settembre-dicembre 1977.

Si veda ora anche: Mady Schutzman-Jan Cohen-Cruz, *Playing Boal. Theatre Therapy and Activism*, London, Routledge, 1993.