



CITTA' DI TORINO

# teatro COMUNITA'

- Mirafiori Nord
- c.so Taranto
- via Artom
- via Plava
- Vallette
- Assemblea Teatro
- Stalker Teatro
- Teatro Reginald
- Viartisti Teatro
- Vides Main-Teatro Settimo

12/18  
novembre  
2001

Torino

- spettacoli
- laboratori
- dimostrazioni
- seminario internazionale

## ATTI DEL SEMINARIO

### COMMUNITY THEATRE Conference proceedings

a cura di / editor  
Alessandro Pontremoli

In collaborazione con:  
Circoscrizioni 2•5•6•10





Gabriele Boccacini

## **La comunità come contesto creativo. Alcune riflessioni ed esperienze operative**

Nel teatro, quando si definisce un ambito tematico di confronto, è subito possibile distinguere con le preposizioni *per*, *su* e *con* le diverse modalità operative. Nel caso di "Teatro Comunità" vengono considerati progetti che prevedono tutti il fare teatro con i soggetti che già costituiscono o potrebbero costituire in un qualche modo una comunità. Pur in presenza di questo comune denominatore possiamo riscontrare significative differenze di metodo e di approccio al contesto tematico.

Prima di tutto c'è da chiedersi in cosa può consistere una comunità in un ambiente metropolitano. Sicuramente è una minoranza di persone, spesso appartenente ad una classe sociale subalterna, se non emarginata. Forse è proprio da una condizione di privazione, non solo materiale, che nasce l'esigenza di appartenere ad un sodalizio comunitario; questo bisogno può essere anche determinato da necessità dettate da una particolare sensibilità o consapevolezza. Sradicata dal proprio territorio di origine, nelle grandi città, la comunità raramente è costituita secondo modalità originarie, alle quali magari ci si riferisce, ma reinventando sostanzialmente le condizioni aggregative.

Un'eccezione può essere rappresentata da una comunità di nomadi che per tradizione sono soliti "portarsi dietro" le proprie regole e pratiche di convivenza anche altrove. Possiamo poi considerare le comunità di "stranieri", che secondo la comune provenienza, da altra nazione o da altra regione, si ritrovano in gruppi spontanei o associazioni. Anche l'associazionismo, quando ha un indirizzo specifico, può rappresentare una modalità di aggregazione di tipo comunitario. Ci si

può incontrare per interessi comuni (culturali, sportivi, sociali, umanitari, ecc.) e partendo da queste motivazioni le intese possono estendersi anche ad altri momenti del quotidiano, venendosi così a creare un sistema di scambi, di solidarietà e di condivisione che sviluppano l'aggregazione in una comunità. Altrettanto note e diffuse sono le comunità religiose, probabilmente le più "forti", in quanto mettono in gioco regole di comportamento millenarie, con un sistema di obblighi, opportunità, credenze, pratiche rituali e divieti che legano fortemente fra loro i partecipanti. Qualcosa del genere accade anche in tutte quelle comunità di seguaci di un qualche credo parareligioso o esoterico, comunità che pare si stiano moltiplicando e siano sempre più diffuse.

Fatta questa brevissima panoramica, più intuitiva che scientifica, voglio sottolineare un altro aspetto che può favorire la trasformazione di un gruppo organizzato in comunità. Questo aspetto è la territorialità, il luogo comune in cui si abita o il luogo comune in cui si lavora o si studia. Probabilmente è a quest'ultima tipologia che appartengono i gruppi sociali a cui si riferiscono gli interventi teatrali nei quartieri periferici di Torino. Agendo nell'ambito del "Progetto Speciale Periferie" le compagnie teatrali hanno avuto come contesto di partenza un territorio, cioè una zona circoscritta di uno dei quartieri periferici della città, dove, per la maggior parte delle situazioni, le persone vivono in una condizione di disagio ambientale, per la mancanza di infrastrutture, di servizi e di contesti che possono facilitare una relazione positiva con l'ambiente. Luoghi, quindi, che non favoriscono lo scambio e l'aggregazione

fra le persone; quartieri dormitorio in cui non sono stati previsti spazi di ritrovo spontanei o organizzati, come ad esempio, piazze, giardini, campi sportivi, cinema, biblioteche, teatri.

L'unica eccezione è forse rappresentata dalle strutture scolastiche, previste fin dall'inizio dai piani urbanistici, quando dagli anni '60 vi è stata una grande espansione della città, per accogliere le famiglie degli operai impegnati nelle fabbriche. Ricordiamo che negli anni '70, all'inizio dell'animazione teatrale a Torino, i punti di riferimento principali per l'attività nei quartieri erano appunto le scuole. Successivamente sono stati creati i primi centri d'incontro. Questi locali recuperati in edifici preesistenti, uno per ogni quartiere, inizialmente sono stati la sede delle attività di laboratorio, strettamente connesse alle proposte dei gruppi teatrali che intervenivano. Poi, in parallelo alla formazione di *équipe* di animatori con diverse competenze, i centri d'incontro sono divenuti, sempre più, distaccamenti di alcuni servizi comunali decentrati.

Ancora oggi le scuole restano un punto di riferimento privilegiato di incontro sul territorio; con la presenza obbligatoria dei ragazzi viene garantito un contatto orizzontale con tutte le famiglie, anche quelle culturalmente svantaggiate. Nell'ambito scolastico, possono quindi essere elaborati progetti culturali che partendo dall'educazione dei ragazzi tendono al coinvolgimento delle famiglie, favorendo l'incontro e lo scambio fra tutti i cittadini; possono così venirsi a creare le condizioni che favoriscono aggregazioni di tipo comunitario.

Osservando i progetti teatrali attualmente in corso nell'ambito del "Progetto Speciale Periferie" possiamo constatare che tre di questi interventi (quelli delle compagnie Assemblea Teatro e Stalker Teatro e quello dell'associazione Vides Main in collaborazione con il Laboratorio Teatro Settimo) sono realizzati partendo dalle scuole delle relative

zone di intervento; mentre altri due progetti (quelli dell'associazione Teatro Reginald e Viartisti) sono basati sulla partecipazione di gruppi di donne. Il sesto intervento (quello dell'associazione Blusuolo) è fondato invece sulla relazione e reinvenzione del luogo fisico, un edificio scolastico non più utilizzato, dove vengono allestiti eventi-spettacolo aperti alla partecipazione di giovani interessati.

Definiti, seppur sommariamente, i possibili referenti del territorio intendiamo ora accennare ad alcuni aspetti di metodo che riguardano l'operazione artistica in rapporto al sociale.

La forma più diffusa del teatro rivolto a particolari situazioni del sociale è stata sin dai primi tentativi di decentramento culturale, alla fine degli anni '60, quella del *teatro per*: dalla presentazione di qualsiasi genere di spettacolo, magari cercando i luoghi non tradizionali che potessero favorire la frequentazione degli spettatori non abituali, alla creazione di spettacoli realizzati appositamente per un certo pubblico, procedura quest'ultima che ha trovato una particolare fortuna nella specializzazione, sino alla espressione di uno specifico genere, come ad esempio il teatro per ragazzi, con tutti gli aspetti positivi e negativi che questo comporta.

Un'altra modalità in cui si esprime la sensibilità per il sociale è quella dello spettacolo che ha per argomento il sociale. In questo caso il *teatro su* è tutto concentrato nello sviscerare il tema scelto per svilupparlo teatralmente di fronte alle stesse persone coinvolte dai fatti narrati, o ad altri spettatori, svolgendo principalmente opera di informazione o di catarsi collettiva. A noi pare che spesso si intenda trattare la tematica di impegno sociale, facendola semplicemente divenire l'argomento scelto da 'tradurre' teatralmente. Una volta individuato il soggetto da affrontare drammaturgicamente, pare che il progetto teatrale abbia raggiunto il suo scopo sociale.

La rappresentazione di un argomento di impegno sociale, senza porsi problemi sui mezzi e sui contesti adottati, crediamo possa risultare una modalità parziale (se non di sola apparenza) di interazione fra i mezzi artistici e i contesti del sociale. D'altronde, anche il coinvolgimento diretto delle persone che vivono una certa problematica sociale non garantisce di per sé un approfondimento, nell'ottica dell'interscambio, fra arte e società. Anche per il *teatro con*, crediamo sia determinante la qualità dell'operazione artistica (e dell'opera a cui si mira); e da queste qualità dipendono, a nostro avviso, anche gli esiti e le valenze sociali.

Queste tre modalità principali possono sovrapporsi fra loro, anche in diversa misura e con diversi equilibri e risultati: spettacoli teatrali *con...*, che affrontano tematiche *su...*, realizzati e preparati *per...*

Resta a nostro avviso fondamentale quanto gli elementi principali, cioè i mezzi artistici e le istanze sociali, abbiano modo di interagire fra loro "informandosi" a vicenda, in un percorso sperimentale di ricerca di mezzi e di contenuti che ogni volta porta alla realizzazione di una creazione artistica e al tempo stesso ad un evento sociale. Questo è tendenzialmente possibile con tutte e tre le modalità, anche separatamente, se si procede creativamente in un percorso di tentativi di relazione e di scambi paritetici.

Così, il *teatro* scelto *per* una particolare situazione può essere presentato, raggiungendo l'interesse degli spettatori, se si predispone il *contesto* dell'incontro e si presta attenzione a tutto quello che avviene "attorno" allo spettacolo: accoglienza del pubblico, materiale e dispositivi d'informazione, eventuali azioni precedenti e successive, presentazione, dibattito, spazialità della collocazione del pubblico, quantità degli spettatori, attività collaterali utilizzando anche altri media, integrazione dello spazio scenico con l'ambiente che

accoglie lo spettacolo. La scelta poi di quale spettacolo presentare per un certo pubblico è tanto ampia e molteplice quanto ovviamente fondamentale. L'unico criterio che ci pare possibile definire, qualora si intenda agire con finalità prioritarie d'ordine artistico/culturale, è quello della scelta a favore della qualità dello spettacolo e della disponibilità degli artisti che lo realizzano a farsi coinvolgere dalla situazione. La qualità dell'opera presentata e la volontà degli operatori a relazionarsi con l'ambiente, crediamo sia più importante di qualsiasi strategia di ricerca del consenso, che spinge a volte a presentare quello che si ritiene più "adatto" a quel pubblico. La fiducia nella capacità e nella sensibilità degli spettatori (di qualsiasi età e condizione sociale e culturale) di recepire una manifestazione artistica (se opportunamente contestualizzata) dovrebbe anche permettere di superare i limiti del pedagogismo di un teatro che nasce su misura delle supposte necessità altrui. La specializzazione nella produzione di un teatro per un certo tipo di pubblico, riteniamo che rischi di perdersi nella presunzione del dare "la cosa giusta"; se gli artisti si dimenticano di se stessi, si toglie all'altro (al pubblico) la possibilità di conoscere quello che origina l'atto creativo, in cui chiunque ha modo di riconoscersi, leggendo e interpretando il lavoro artistico a proprio modo.

Per quanto riguarda il *teatro su* certe tematiche di interesse sociale, valgono le considerazioni espresse precedentemente a proposito della gestione creativa consapevole del contesto di presentazione dello spettacolo e dell'attenzione alle condizioni di fruizione del pubblico. In questo caso ci sono da aggiungere alcune considerazioni relative al lavoro creativo all'interno dello spettacolo teatrale stesso, sempre che si intenda andare oltre alla illustrazione/rappresentazione della vicenda di interesse sociale allo scopo di informare e di diffondere delle notizie. Sicuramente,

un'elaborazione drammaturgica di un certo argomento presuppone già una serie di scelte degli aspetti da evidenziare e quindi un certo modo per presentarli, ma spesso, il peso e la drammaticità sottesi agli stessi dati raccolti, toglie spazio all'atto creativo teatrale e, nonostante il contesto dovrebbe naturalmente prevederlo, nel momento in cui l'informazione prende il sopravvento, le valenze creative possono addirittura risultare inopportune. Se l'obiezione alla priorità che deve essere data agli aspetti creativi a teatro dipende dalla gravità e dall'importanza dei temi sociali toccati, allora riteniamo sia meglio utilizzare altri mezzi per l'informazione.

Se invece si crede che il teatro possa creativamente interagire con fatti di interesse sociale, allora si deve lasciare spazio a tutte le componenti (personali, dialettiche, intuitive, immaginarie), nella ricerca di risposte con visioni ed emozioni non strettamente connesse al realismo e alla "oggettività" da cui è connotato il tema sociale.

Nonostante sia difficile elaborare una sintesi fra l'impegno sociale e quello artistico, non possiamo trasformare lo spazio scenico in una pagina di un quotidiano, né tanto meno limitarci all'esibizione dei soggetti sociali coinvolti, senza un lavoro consapevole di elaborazione espressiva, senza adottare, come si crede, la metafora del linguaggio.

Arriviamo, ora, al *teatro con* altre persone, oltre agli operatori artistici, con cui si realizza l'evento teatrale.

Per gli operatori artistici, condividere l'esperienza creativa con altre persone non può che essere una scelta di direzione artistica, una visione poetica che si fonda su necessità personali implicite nel modo di intendere l'atto creativo. Oltre che per necessità espressiva, la scelta che prevede la condivisione con altri del percorso creativo, dalla progettazione alla realizzazione dell'opera, dipende anche da motivazioni più generali, culturali e di impe-

gno sociale.

Partendo da una formazione culturale attenta al sociale, tramite un susseguirsi di esperienze artistiche, si può giungere alla considerazione che alla base del progetto creativo e per la realizzazione di un'opera artistica sia indispensabile il rapporto con l'altro. Questa relazione, fondante ogni tipo di linguaggio, è l'aspetto principale del teatro e trova nel mezzo teatrale la condizione naturalmente più adatta per svilupparsi, in quanto il linguaggio teatrale non può prescindere dall'interazione dal vivo di più soggetti. Oltre allo scambio interpersonale possiamo dire che qualsiasi esperienza teatrale sperimenta una forma di comunità. Il lavoro teatrale di un gruppo di persone, in qualsiasi contesto si trovino, conduce a forme di sperimentazione sociale, alla creazione di modalità di convivenza secondo complessi sistemi di ruoli e di regole, magari inconsapevoli, ma comunque presenti nel lavoro teatrale collettivo. Anche nel teatro più obsoleto, impostato su ruoli statici, attorno ad un copione dalle parti rigide e prestabilite, nello spazio angusto di un palcoscenico e nell'effimera durata di una replica, si gioca comunque un'ipotesi di convivenza, vengono comunque adottate regole di comportamento, implicite al fare teatro, che determinano le modalità di utilizzo dello spazio scenico (spazio vitale da condividersi) e che possono essere in diversa misura nascoste o evidenziate dall'azione e dalla dinamica teatrale.

In termini strutturali il problema del coordinamento teatrale o della regia è principalmente quello dell'individuazione dei criteri di convivenza di più persone nello stesso spazio e nello stesso tempo. Queste regole già previste ed organizzate o sperimentate e verificate durante la ricerca teatrale, permettono di concretizzare *un'idea di teatro*, un *modus vivendi* per gli attori in scena, che è auspicabile sia sempre presente in ogni spettacolo.

Un'idea di teatro corrisponde quindi ad un'idea di un sistema di relazioni e di scambi fra persone che convivono, sia pure nel piccolo e breve spazio dedicato all'esperienza teatrale, un'esperienza di vita nella dimensione del "doppio" del linguaggio, sperimentando il piacere e/o la difficoltà di appartenere ad una inedita comunità, spesso diversa da quella a cui si partecipa nel quotidiano. E a questo punto arriviamo ad un nodo centrale della riflessione sul binomio teatro-comunità. Il progetto teatrale nel sociale ha bisogno di rivolgersi ad una comunità già esistente, o è il teatro che determina un'aggregazione di tipo comunitario?

In risposta a questa domanda pensiamo che il processo di creazione di un'esperienza di teatro comunità abbia bisogno di entrambe le opportunità: un contesto sociale con persone fra loro aggregate o con aspetti comuni che possono motivare un'aggregazione e un progetto artistico con un'idea di teatro che possa permettere l'interscambio creativo fra tutti i partecipanti.

A questo punto è importante sottolineare che queste riflessioni riguardano le fasi iniziali della relazione fra il teatro e la comunità, considerando l'intervento di operatori artistici professionisti che si rivolgono ad un gruppo di cittadini. Le fasi avanzate di un progetto di teatro-comunità potrebbero tendere ad una fusione fra i diversi soggetti (operatori e cittadini) e questo porterebbe ad altre considerazioni. Un altro caso che non abbiamo affrontato è quello di comunità che si esprimono 'spontaneamente' con il teatro; ma questa circostanza (dal teatro amatoriale a forme teatrali residue delle tradizioni) sposterebbe la riflessione su altri aspetti.

Tornando al nostro caso - l'incontro fra un progetto artistico-teatrale e i cittadini di un territorio - facciamo ancora due considerazioni. La prima riguarda i referenti del territorio che come abbiamo visto difficilmente possono

identificarsi in una comunità, proprio per l'ambiente quotidiano di vita delle metropoli, che non contribuisce a creare le condizioni opportune. Resta possibile dunque una aggregazione minima di riferimento, determinata da diverse condizioni (come quelle indicate precedentemente), che noi abitualmente definiamo "gruppo sociale", cioè più persone che si frequentano in quanto condividono una condizione, seppure parziale, di vita affine: nella scuola, nel posto di lavoro, nella zona in cui si abita, nella frequentazione di un servizio sociale ecc.

Il progetto teatrale può avere inizio quando si trova la disponibilità e l'interesse di un gruppo sociale, spesso tramite l'interessamento degli operatori (insegnanti, educatori, accompagnatori) che promuovono i primi incontri e restano un punto di riferimento importante durante lo sviluppo del progetto, come parte in causa, personalmente coinvolti (questo nel caso di una collaborazione ottimale) e come organizzatori-mediatori del rapporto fra gli operatori artistici e la struttura-contesto di riferimento del gruppo sociale.

La seconda considerazione è in merito alla relazione fra il gruppo sociale e gli operatori artistici, nell'ottica del rafforzamento delle capacità del gruppo sociale, di divenire promotore di un allargamento dell'intesa e dello scambio con altre persone. Come dicevamo, ogni progetto d'intervento artistico nel sociale ha una sua propria "idea di teatro" e questa necessariamente corrisponde ad una ipotesi di comunità, sia nel caso che la proposta/idea di teatro provenga da un singolo operatore artistico, sia che la proposta provenga da un gruppo di operatori, come una compagnia teatrale; comunque deve essere in grado di interagire con un'altra modalità aggregativa, che è quella adottata abitualmente dal gruppo sociale. Non si tratta quindi di sostituire o di competere con le modalità aggregative preesistenti, ma di arricchirle di

nuove dinamiche e di nuove possibilità di rapporto, nell'ipotesi di coinvolgere altri soggetti che possano collaborare alla creazione di una situazione comunitaria più ampia e articolata del gruppo promotore. Nel caso in cui sia una compagnia teatrale ad intervenire, e non un singolo operatore, crediamo sia più probabile raggiungere gli obiettivi desiderati, in quanto la comune idea di teatro della compagnia sarà comunicata con diverse sfumature, in diverso modo e da più persone, venendosi così a creare una rete di scambi interpersonali, più attenta a (e capace di) incontrare le sensibilità dei diversi componenti del gruppo sociale, purché il gruppo teatrale sia sufficientemente maturo da aprire la propria visione teatrale senza per questo perdere la propria identità e quindi mantenendo, in una dimensione dialettica, una precisa capacità propositiva di progetto creativo.

Riassumendo possiamo dire che il percorso creativo di un progetto artistico, teso al rafforzamento di dinamiche relazionali, a favore di situazioni di tipo comunitario, ha inizio con una "idea di teatro", al cui interno già si prefigura un'idea di comunità, in grado di essere relazionata all'ambiente e proposta in uno scambio paritetico ad un certo gruppo sociale.

Dall'incontro e dall'intesa fra il gruppo artistico ed il gruppo sociale (che già di per sé

è un gruppo misto, in quanto vi sono anche gli operatori-accompagnatori di riferimento) si arriva alla formazione di un gruppo di lavoro che agisce sperimentalmente, con un progetto condiviso di realizzazione concreta di un'opera: l'opera teatrale, o d'arte, non come obiettivo ultimo, ma come strumento di evoluzione del gruppo e di identificazione collettiva nell'atto di restituire l'esperienza ad altri. L'opera presentata, sintesi di energie, di vissuti e di capacità, può dunque divenire il volano di una più ampia aggregazione, attorno al gruppo di lavoro iniziale, che con lo sviluppo dell'esperienza (il proseguimento del progetto o un nuovo progetto) tende ad allargarsi, con la partecipazione di nuove persone al gruppo di lavoro. Il gruppo di lavoro tende quindi a divenire sempre più un *gruppo misto*, diminuendo così la sua riconoscibilità come gruppo specifico e quindi marginale e aumentando, grazie ai molteplici legami di ogni componente del gruppo, la sua capacità di contatto e di conoscenza di diverse realtà del territorio. A questo punto il gruppo misto di lavoro, continuando a sviluppare al suo interno un laboratorio sperimentale, diviene il motore di un'aggregazione più ampia, in cui possono riconoscersi diverse componenti sociali che, nella loro articolazione, possono a tutti gli effetti costituire una comunità.