

[Sul rapporto tra sociologia, teatro e società] Elementi per una etnometodologia teatrale: il Teatro dell'Oppresso

Title: An Essay on Sociology, Theatre and Society. Elements for a Theatrical Ethnomethodology: The Theatre of the Oppressed

Abstract: Theatre has always had the function of telling stories, playing pieces of reality or describing imaginary places and worlds full of myths that turned into ethical questions posed directly by actors to the audience. This characteristic configures theatre and all live art performances as a “meta-comment” on society (Geertz 1973), a peculiar form of social interaction; an active agent of creative modification (Turner 1982: 82). This is most evident in the Theatre of the Oppressed based on the involvement of the audience, in which members come up onto the stage as “spect-actors”, making a collective analysis of shared problems and using theatrical techniques as a rehearsal for social action. This useful example of drama applications also shows a way for social work, suggesting the possibility to use theatre methods and techniques as instruments for sociological experimentation as George Gurvitch proclaimed in his desire to rebuild a more empirical sociology inspired by similarities between society and theatre (1956).

Keywords: Theatre, Society, Sociology, Ethnomethodology, Augusto Boal, Theatre of the Oppressed.

Io credo che l'azione drammatica [...] sia “contraddizione di necessità sociali”. Ora, ogni azione umana modifica la società e la natura. Anche l'arte e la scienza modificano la natura, ma in maniera profondamente differente. Una volta inventata la penicillina, Fleming non ha bisogno della coscienza del paziente per curarlo. L'arte, al contrario, modifica i modificatori della società, può trasformare i trasformatori perché la sua azione agisce sulle coscienze di chi poi agirà nella realtà. Affinché i trasformatori della realtà possano operare tale trasformazione, devono conoscerla attraverso lo studio, la partecipazione politica e anche attraverso il teatro. L'arte può rivelare la realtà a due livelli: quello dei fenomeni e quello delle leggi che regolano questi fenomeni. Il realismo tende a presentare i fenomeni nascondendo queste leggi; il teatro politico, invece, tende a discutere le leggi, magari senza l'obbligo di riprodurre i fenomeni.

(Boal 1974: 15)

Premessa

Il brano citato è tratto da un'intervista rivolta ad Augusto Boal, pedagogo e drammaturgo brasiliano, ideatore del *Teatro dell'Oppresso*, una articolata metodologia teatrale pensata come modalità di intervento collettivo e di partecipazione attiva del “popolo” per incidere, materialmente, sulle condizioni di vita determinate da strutture sociali e istituzioni politiche ritenute oppressive.

Più che riferirsi all'opera o alle opere di Boal, intese come spettacoli e produzioni, ci si dovrebbe, quindi, esprimere nei termini di un operato, ovvero, di un insieme di pratiche, azioni, attività che si servono delle tecniche e dei giochi teatrali per promuovere il benessere psicofisico della persona e sperimentare forme alternative di

vivere comunitario. Per le sue modalità e i suoi propositi, il *Teatro dell'Oppresso* è considerato un riferimento per i fondamenti del *Teatro sociale* (in molte delle sue diramazioni), l'*Applied Theatre*, la *Teatroterapia* e il *Teatro educativo*. Diffuso su scala internazionale, esso offre significativi spunti di riflessione sul potenziale costituito, per le scienze sociali, da alcuni gruppi teatrali considerati innovatori nel campo dell'arte recitativa. Sono quelli che insistono, maggiormente, sulla rappresentazione dei ruoli per tentare di comprendere i cambiamenti in atto nella contemporaneità, tracciando, di fatto, una via per «utilizzare il teatro come tecnica di sperimentazione sociologica» come indicato, già a partire dai primi anni '50, da Gurvitch (1956). Difatti, la singolarità dell'esperienza e le pratiche della globalizzazione, la frammentazione dell'identità, insieme con l'accelerazione temporale e l'annientamento dello spazio promosso dall'iperealtà digitale (cfr. Baudrillard 1980; Bauman 1998,1999), sono fenomeni che concedono al sapere sociologico ulteriori occasioni per interrogarsi sul cambiamento, sui saperi quotidiani e la condivisione o discordanza rispetto al senso attribuito, dagli individui, alle cose del mondo. Per cui, l'osservazione empirica di una parte di società, costituita dall'azione di queste compagnie ed eseguita con le tecniche che queste mettono a disposizione, permette al sociologo di guardarvi come processi di costruzione e condivisione di significati, quindi, come agenti modificatori o «mezzo di cambiamento» (Barba 1976).

Nelle interazioni che dominano la vita quotidiana, il *sensus commune* permette di dare per scontato tutto ciò che ci circonda, affievolendo l'attitudine a porsi domande sul funzionamento della realtà, attitudine che riemerge, con forza, dinanzi a nuove situazioni e imprevisti che non riusciamo, nell'immediato, a collocare nel bagaglio delle nostre conoscenze (cfr. Schutz 1932; Berger, Luckmann 1966). Nell'incognita rappresentata da queste circostanze, il teatro è un supporto all'analisi dell'esperienza quotidiana e dell'agire sociale, non configurandosi più come espressione di tradizioni e saperi cristallizzati a imitazione della vita, come lo era nell'Ottocento, ma come insieme, più o meno, organizzato di individui che pongono in essere pratiche sociali di incontro e attuano forme di solidarietà, cura e aiuto di gruppo, al fine di intervenire, profondamente, sulla vita stessa e il contesto in cui si vive (cfr. Moreno 1946, 1953; Freire 1970; Fox 1986; Boal 1974). Questo modo di fare teatro e performance¹ viene attuato, spesso, in luoghi diversi, lontani dal palcoscenico come strade, musei, fabbriche, parchi, treni, scuole, carceri, etc. Esso non si caratterizza più soltanto come evento spettacolare extraquotidiano, ovvero come un prodotto finito allestito a conclusione del periodo di prove degli attori professionisti e al quale lo spettatore assiste dalla platea partecipando, della sua esecuzione, solo sul piano emotivo. Al contrario, assume il carattere di un *work in progress*: un lavoro che si costruisce, pian piano, con l'aiuto di tutti e che prevede, quindi, un coinvolgimento fisico, sensoriale, interpretativo del pubblico, chiamato ad improvvisare, a mettersi in discussione, a sperimentare modalità di interazione insieme con gli attori e i *conduttori* delle performance che, spesso, organizzano anche laboratori della durata di più giorni. In questa prospettiva, il teatro stesso assume l'accezione di un grande *laboratorio*, per utilizzare il termine grotowskiano, dove i metodi ludici dell'arte insegnano ad incontrare l'altro, ad aumentare le proprie capacità comunicative, a sviluppare competenze di *problem solving*, ad attraversare frontiere tra persone e culture differenti (Grotowski 1968).

L'intento di questo contributo è quello di mostrare che alcuni tipi di teatro, come quello di Boal appunto, sono funzionali all'osservazione e all'interpretazione delle trasformazioni sociali ma, soprattutto, come essi possano diventare un sostegno metodologico all'analisi di strutture relazionali che caratterizzano le interazioni quotidiane tra gli individui, rintracciando in essi gli elementi utili alla definizione di una vera e propria *etnometodologia teatrale*. Infatti, gli esperimenti di questo drammaturgo si presentano come circostanze nelle quali l'interpretazione della situazione, da parte dei suoi partecipanti, è messa in crisi da azioni volte a sollevare dubbi e interrogativi, molto simili a quelli innescati negli studi di etnometodologia da Garfinkel e dalla sua équipe (cfr. 1963, 1967). Per giungere, quindi, a comprendere come si possa fare uso degli strumenti teatrali, nel corso di una indagine sociologica, è opportuno partire, innanzitutto, dal rapporto che la materia ha intrattenuto e intrattiene con questa determinata forma artistica, per poi scendere nel dettaglio delle tecniche promosse dal *Teatro dell'Oppresso* e scoprire le modalità mediante le quali questo propone e attua trasformazioni nella società.

¹ Oggi il teatro include in sé il più ampio concetto di performance. Infatti, insieme alle altre arti performative che lo compongono da sempre (musica, canto, danza, arte scenica), esso si realizza anche attraverso forme *ibride* (reading e letture espressive, *musical*, *flash mob*, *mixed media* e installazioni in multimateriale, proiezioni, laser, fotografia, rievocazioni storiche, guide turistiche teatralizzate, etc.) poiché ad esse è attribuibile, comunque, il valore dell'atto drammaturgico (cfr. Shevtsova 2009: 35,37).

Sul rapporto tra sociologia e teatro

Il primo caso, di utilizzo di giochi di interpretazione all'interno di un'analisi scientifica, affonda le proprie radici nel connubio tra sociometria, psicologia e teatro compiuto da Moreno attraverso lo *psicodramma* e il *sociodramma* (cfr. 1946, 1953), entrambi molto utilizzati, ancora oggi, nel campo della ricerca psicologica. Rimasto affascinato dal suo lavoro, Gurvitch scriverà qualche tempo dopo:

se il teatro può essere utilizzato come mezzo di ricerca sociologica, senza alterare l'oggetto stesso dell'indagine, è perché rappresenta una profonda affinità con la società, che si intenda quest'ultima come struttura globale, come gruppo particolare in essa integrato o come forma di sociabilità. La rivelazione di questa straordinaria affinità costituisce la base di qualunque dibattito sul rapporto tra la sociologia e il teatro. Tale evidente affinità entra in gioco sia che si adotti il teatro come punto di partenza sia che si ponga il problema prima di tutto nella prospettiva della realtà sociale su tutte le sue scale e tutti i suoi piani di profondità (Gurvitch 1956: 25).

Questo saggio, dal titolo *Sociologie du théâtre*, precede, sebbene solo di qualche anno, la ben più nota metafora formulata da Goffman, che paragona la società al teatro (1959), divenuta uno dei capisaldi della letteratura scientifica appartenente alle scienze sociali, che fa di quest'arte quella, tra tutte, più adatta a spiegare alcuni meccanismi che la costruiscono. Sebbene non vi sia prova di una lettura di Gurvitch o di Moreno da parte del sociologo canadese, dalle sue stesse parole emerge una approfondita conoscenza e una forte attenzione rivolta al metateatro pirandelliano, scelto come riferimento perché capace, attraverso la *fabbricazione* di situazioni spaesanti per gli spettatori, di sollecitare nel pubblico una riflessione su ciò che, comunemente, è ritenuto reale smascherando, nel corso dello spettacolo stesso, la natura soggettiva di tale attribuzione (cfr. Goffman 1974).

In effetti, anche altri drammaturghi, oltre Pirandello, si sono posti la questione del reale tanto da farne una costante della loro produzione. Il teatro, proprio come la scienza, ricordando la citazione iniziale di Boal, ma anche le parole esplicite di Brecht in *Vita di Galileo* (1938-39), facilita l'emersione dei *dubbi*, pone interrogativi sull'andamento delle cose immerse e nascoste dal fluire dei giorni: dalla tragedia greca, con le questioni sulla morale e sul diritto, al seicento e ad autori come Cervantes (citato dallo stesso Schutz), Calderon de la Barca e Shakespeare che già parlavano, per bocca dei loro personaggi, di *senso comune*. Questo perché come le altre arti, sin dalle sue origini, il teatro svolge la funzione di *meta-commento sociale* (Geertz 1973; Turner 1982) mediante il quale la società, compresa la comunità scientifica, osserva sé stessa descrivendosi tramite un segmento di comunicazione creata al suo interno. Nello svolgimento di questa funzione, l'arte della messinscena ha dovuto sempre fare i conti con un dilemma: se assolvere al compito attribuitogli dalle varie forme del potere (politico, economico, religioso) di autocelebrare le istituzioni o tramutare questa autocelebrazione in autocritica, ponendosi come rottura rispetto ad esse. In quanto commento sulla società, le arti, di cui sono espressione riflessiva, possiedono questa capacità di «trascendere l'ordine sociale» (Melucci 1997: 10), che consente loro di individuarne elementi di problematicità suggerendo, contemporaneamente, modi per esperirle, attraversarle, portarle all'attenzione della collettività e, spesso, proporre azioni concrete alla loro risoluzione, rivelando «processi vitali del mutamento in corso nelle società contemporanee» (*ibid.*).

Tra le varie forme di meta-commento, come scrive Turner, il teatro è il genere più vigoroso, il più attivo e, al contempo, *agente* in quanto capace di «spingere», dalla radice indoeuropea *ag-*, (op cit.); esso spinge gli uomini a vedersi per come sono facendone cadere la maschera (Artaud 1938).

Questo appare assai più evidente, non tanto in quelle circostanze in cui il pubblico è conscio di assistere ad una finzione e si comporta in base a questa consapevolezza, ma quando, al contrario, attraverso un mascheramento della finzione stessa ad opera degli attori, esso comprende di essere stato ingannato, sorpreso da un cambio di cornice interpretativa che lo ha spiazzato e ha richiesto, per essere riordinato, uno sforzo cognitivo maggiore (Goffman 1974). In entrambi i casi, l'azione scenica consente, appunto, di ordinare l'esperienza umana con la viva narrazione che «non è solo veicolo della socialità - perché l'atto drammatico sottintende, come ogni altro tipo di agire sociale, una condivisione in quanto non si recita mai per sé stessi, se non come prova ugualmente destinata ad un ascoltatore - ma strumento di sviluppo cognitivo e morale» (Longo 2012: 19). Per questi motivi, l'arte,

compreso il teatro in quanto fenomeno posto in essere socialmente, in una costante interazione tra creazione di senso, contesti relazionali e azioni, può fornire nuove risposte alla crisi dell'identità, nonché un apporto concreto alla *riflessione sociologica* (Melucci 1998, 2002).

Esso si configura come una porzione di società che, insieme a tutto ciò che gli ruota attorno (compagnie, istituzioni, politiche pubbliche, performer, audience, mediatori, educatori, pubblicitari, critici, etc.), permette allo sguardo del sociologo di osservare la rappresentazione scenica, o il gioco teatrale, come meccanismo di interpretazione e trasformazione della realtà, facendone, al contempo, il mezzo per affrontarne lo studio anche dal punto di vista metodologico.

Se da un lato, però, come scrive Melucci, «l'attenzione ai processi culturali attraverso i quali l'azione umana crea significati e li comunica è tornata al centro del dibattito delle scienze sociali» (1997: 7), dall'altro, tuttavia, non sono molti gli studi sociologici che si sono occupati del rapporto tra prassi drammatiche e mutamento. Specialmente all'interno del panorama italiano «la sociologia dell'arte, così come più in generale quella dei fenomeni culturali, ha stentato ad affermarsi [...] per ragioni legate alle debolezze accademiche della sociologia» (*ibid.*). Appare, a questo punto, evidente sia raro trovare lavori scientifici sul teatro e ancor più raro è trovarne di quelli che lo impiegano come strumento stesso di indagine del cambiamento. Infatti, in campo sociologico, lo “stato dell'arte sull'arte teatrale” può essere riassunto, prevalentemente, in due prospettive di contributi: quelli che, come nel caso di Goffman, fanno di essa la metafora o la fonte letteraria delle loro ricerche e quelli che la assumono come oggetto del loro studio. Uno noto riferimento, in merito, è *Le ombre collettive* (1965) di Duvignaud nel quale l'autore, contribuendo alla nascita del sottocampo disciplinare della Sociologia del Teatro insieme a Gurvitch, si sofferma sul legame esistente tra certi tipi di teatro e certi tipi di società, tramite una impostazione teorica di matrice durkheimiana. Inoltre è opportuno ricordare, in questa sede, che molto è stato prodotto da Shevtsova e dal *Sociology of Theatre and Performance Research Group* (STPRG) da lei diretto, nello studio di drammaturgie, generi, produzioni e gruppi.

Ma il più vicino all'intento di studiare le costruzioni di senso, celate dietro le performance culturali di gruppi specifici, comune anche a questo breve intervento, è l'approccio antropologico del, già citato, Turner.

Questi, seguendo personalmente i lavori del regista Schechner e della sua compagnia, è giunto a teorizzare l'*antropologia della performance* (1987), individuando in essa quella branca che si occupa di osservarne ed esaminarne l'aspetto e i contenuti. Secondo lo studioso scozzese, alla materia appartengono sia le forme prettamente teatrali che i rituali religiosi, in quanto espressione, ambedue, di azioni psicofisiche che mettono in scena il corpo di chi le compie, assolvendo contemporaneamente ad una funzione comunicativa e riflessiva. Nessuna di queste prospettive, però, dà spazio alla possibilità di mettere alla prova l'efficacia del teatro come mezzo sul piano empirico. Tutte compiono una descrizione a posteriori dell'evento o del fenomeno teatrale sul quale stanno rivolgendo l'attenzione, sovente inserita all'interno di un inquadramento di tipo storico.

Se ci si limitasse, dunque, ad assumere il teatro come “espressione” di specifici contesti non ci si potrebbe mai inoltrare in quel segmento del suo mondo laboratoriale che è, a tutti gli effetti, il fulcro della sua capacità innovativa e che fa di esso un meccanismo che possiede la proprietà di generare cambiamento, specialmente nel farsi metodo di ricerca. La via teorica aperta da Gurvitch, al contrario, mette in evidenza anche l'aspetto metodologico di quest'arte che in quanto *agente*, e questo appare oggi assai più evidente che ai tempi dell'autore per via delle rivoluzioni avvenute al suo interno, è diventata sempre più un *modus operandi* per generare effetti sulla società senza più limitarsi a descriverla (a questo proposito, basti pensare al noto caso del *Living Theatre* e del suo ruolo nel movimento del Sessantotto). Molti esercizi, infatti, introducono modalità che preparano, empaticamente, all'incontro con l'altro e alla comprensione del suo punto di vista grazie all'assunzione del ruolo altrui, mentre parte delle sue tecniche sono divenute prassi standard della cooperazione e del lavoro in *team*.

Concentrarsi sul teatro, come insieme di metodi affini alle scienze sociali, consente anche alla sociologia, oltre che alla psicologia e alla sociometria che ne hanno già fatto impiego, di rintracciare strategie funzionali ai propri fini, lasciando che la teoria sociale possa essere stimolata dagli interrogativi che esso pone sul campo, andando, così, molto più a fondo del legame tra metamorfosi sociali e arte.

Sul rapporto tra Teatro dell'Oppresso, società e sociologia

Questo legame è molto più visibile nei *workshop*, nei laboratori, nei *training* e nel resto delle attività attuate da quelle compagnie appartenenti, prevalentemente, al *Terzo Teatro* che si è posto, dichiaratamente, l'intento di vivere ai margini dei grandi centri della cultura (Barba, op.cit.). Si tratta di un «arcipelago» di movimenti e generi profondamente diversi tra loro, che hanno in comune la «tensione» di un «teatro dei mutamenti difeso in nome del necessario superamento della tradizione e attento a ciò che di nuovo avviene fra le arti e nella società» (*ibid.*).

Col tempo, pian piano, alcune di queste compagnie hanno iniziato ad adoperare il termine «sociale» per descriversi, sottolineando lo scopo, i contenuti e le metodologie che connotano questo tipo di azioni artistiche. Il nuovo termine ha finito, progressivamente, col sostituirsi, per coloro i quali ne facevano uso, a quello di «politico», ormai quasi demonizzato per via delle distorsioni e delle stratificazioni che ha subito nel tempo (Castri 1973). I sostenitori di questa concezione drammaturgica, intesa come quella drammaturgia «che si occupa del dire drammatico della comunità - e - crea le condizioni perché la comunità possa compiere delle azioni di espressione-comunicazione» (Rossi Ghiglione 2005: 139), sono, oggi, gli eredi «degli esiti dell'evoluzione storica della forma teatrale del Novecento» (*ibid.*) e, quindi, della rivoluzione brechtiana, volta a scuotere la coscienza dello spettatore e a straniarlo dall'identificazione emotiva con i personaggi; dei coinvolgimenti fisici e dell'*happening* del *Living Theatre*, del *tappeto delle performance* steso nei villaggi di Africa, Medio Oriente, Americhe attraversati da Brook e dai suoi allievi, nonché i figli, come accennato, del concetto di *Teatro Laboratorio* di Grotowski e degli esercizi del *Teatro dell'Oppresso* (cfr. Rossi Ghiglione 2005; Bernardi 2004; Thompson, Schechner 2004). Questa evoluzione, ha portato ad un graduale abbandono dell'arco scenico e delle grandi scenografie in favore della teatralizzazione *povera* (Grotowski op.cit.) di spazi urbani e rurali tradizionalmente non preposti a questo genere di manifestazioni e ad una predilezione nei confronti dell'improvvisazione, come momento di interazione sociale. Queste scelte, compiute anche alla luce della drammaturgia di Boal, sono state determinate da una, sempre maggiore, esigenza di impegno civile dell'arte nei confronti degli esclusi e delle fasce deboli della società; un bisogno di scendere fisicamente in strada, di occuparsi materialmente di disagio e conflitto sociale, di differenze culturali e partecipazione, di anomia e devianza, nella società che cambia e aumenta i divari tra le persone. Boal si è sempre proposto di servirsi di strumenti drammaturgici per restituire alla comunità i *mezzi di produzione teatrale* (2005) con i quali riappropriarsi della sua identità e dei suoi spazi di libertà, occupati da tutti i domini delle *élites* del potere.

Pertanto, per il motivo che li anima e la loro efficacia, gli esempi del pedagogo brasiliano, si trovano citati sotto voci e categorie molto diverse tra loro. Ciò nonostante, e non se ne comprendono bene le ragioni, questo autore non è ancora presente in molti, dei più utilizzati, manuali e libri di Storia del teatro o dell'attore (Alonge e Perrelli, Brockett, Lunari), eppure, il suo lavoro costituisce, come si è detto, un approccio largamente impiegato nel campo dell'educazione e della formazione, nella mediazione e gestione dei conflitti, nei laboratori sull'integrazione sociale e in approcci psico e socio-drammatici.

Procediamo, ora, con l'esplorarne le tecniche da vicino.

Il Teatro dell'Oppresso è un metodo che opera chiedendo ai partecipanti di agire nello spazio scenico in qualità, non più di spettatori, ma di *spett-attori* (1974). Questo tipo di *spettacolo-gioco* assume le forme di una circostanza laboratoriale, di una *sessione* (*ibid.*) realizzata, nella gran parte dei casi, e come di sovente nel teatro sociale e sperimentale, nelle piazze, nei caffè, in luoghi privati e pubblici, in altre parole, in qualunque posto sufficientemente ampio da consentire ai membri di disporsi nello spazio. In questa dimensione spaziale, si tenta di liberare mente e corpo da qualsiasi oppressione e malessere, generata dalle ingiustizie presenti nelle società contemporanee, attraverso la forza creativa. Questa diventa, nell'atto drammatico, espressione, relazione e, allo stesso tempo, modalità ludica e terapeutica per porre in essere l'azione sociale, non nell'accezione spesso fraintesa di proporsi come guarigione di uno stato patologico (come lo era, in termini positivisti, lo psicodramma moreniano), ma nel senso letterale della cura come «prendersi cura», «aver cura» di sé e dell'altro. Per poter esercitare la cura, occorre prima di tutto, intraprendere un percorso di *coscientizzazione* (cfr. Freire 1970). Con questa parola, ci si riferisce alla attività pedagogica e politica che ha per obiettivo il potenziamento delle conoscenze e delle risorse dei gruppi, facilitando un processo di apprendimento che diventa coscienza critica, transitiva, dialogica e potenzialità di liberazione, centrata sulla fiducia nel «sapere» degli oppressi e sul ruolo problematizzante del *conduttore* che

educa e al tempo stesso apprende dialogando. Questi, in molti casi chiamato *joker*, o *jolly* e, talvolta, anche *giolli* (Boal 1974), è la guida della comunità teatrale, che, al contrario di un regista, non chiede di eseguire compiti, di consumare le battute con questo o quel tono o accento particolare, piuttosto guida, suggerisce, sollecita temi di riflessione e modalità per affrontarli nello spazio dedicato all'improvvisazione. È un *primus inter pares* che non dà risposte ma, semmai, formula interrogativi e si fa garante dell'andamento dei lavori degli *spett-attori*.

Le tecniche promosse dal *Teatro dell'Oppresso*, estremamente articolato nelle sue variazioni, da quelle che si dedicano maggiormente al linguaggio non verbale a quelle che si concentrano più sulla parola, mirano a far emergere contraddizioni e diseguaglianze nascoste nel pensiero e nel linguaggio comune. Sono ciò che Boal chiama *errori politici o sociali* che messi in scena, espressi visivamente e verbalmente e ripetuti nella ricostruzione di circostanze chiaramente definite, diverranno argomento di dibattito e azione collettiva, per una loro correzione, nella fase successiva alla loro rappresentazione. In termini sociologici, si può dire che questi errori generano, in chi li subisce come tali, un vero e proprio *shock* cognitivo che necessita di un *re-keying* immediato condiviso da tutti i partecipanti (cfr. Schutz 1945; Garfinkel 1963; Goffman 1974).

Tutta la drammaturgia di Boal insiste sulle attribuzioni di significato, sulle esperienze e le percezioni diffuse tra gli individui di uno stesso gruppo e vissute come regole rigide, verità indiscutibili, preparando, così, il terreno ad una loro decostruzione grazie a dispositivi di rottura che, in quanto tali, possono essere utilizzati anche nel campo dell'etnometodologia.

Il *Teatro Giornale*, è uno di quei dispositivi pensati come occasione per soffermarsi sul mondo del giornalismo, dei media e dell'informazione, per capire come si costruisce l'opinione pubblica e cosa possa influenzarla. I partecipanti selezionano notizie dai giornali o dalla televisione, quelle di cui si avverte l'esigenza di una trasformazione del lessico e nella presentazione perché appaiono false o parziali o tendenziose rispetto ad altre. Queste verranno, quindi, riformulate e inscenate dal proprio punto di vista improvvisando, oppure annunciate al resto del gruppo, come farebbero gli *speaker*, nella formula corretta individuata dal lettore. Contro ogni forma di passività dello spettatore considerato sempre, soprattutto, un attore sociale, questo strumento cerca di smitizzare l'imparzialità e l'obiettività dei mezzi di informazione e della comunicazione mediatica, mettendo in evidenza i processi di costruzione di una notizia per evitare che il messaggio venga sparato come un proiettile o "iniettato" nella pelle del ricevente (cfr. Lasswell 1948). Proprio come fa Garfinkel, Boal si concentra sugli eventi percepiti come privi di senso, atipici, arbitrari, ovvero, quelli che generano smarrimento, incertezza, ansia, incongruenza.

Da quanto detto finora, si deduce che egli si sia, volontariamente, spinto oltre i confini della performance, in un approccio che mostra delle forti somiglianze con i metodi di indagine propri delle ricerche svolte nelle scienze sociali. Specialmente, il suo *Teatro Invisibile* è una *fabbricazione* che costituisce una dimostrazione di quella che definirei una sorta di *etnometodologia teatrale*. Reiterata come i *breaching experiment*, la *Molestia sessuale* è stata riproposta tre volte nella metropolitana di Parigi sulla linea Vincennes-Neuilly, sempre nell'ultimo vagone della prima metà del treno davanti alla prima classe:

Prima azione. Il gruppo (meno due attori) saliva alla prima stazione. L'inizio della scena era alla seconda: due attrici restavano in piedi presso la porta centrale; un'attrice, l'Aggredita, si sedeva, il Tunisino era sul seggiolino a fianco, la Madre e il Figlio un po' più lontani, gli altri attori sparsi nel vagone. Per due stazioni, niente di anormale; leggevano il giornale o iniziavano una piccola conversazione con gli altri passeggeri, etc. Seconda azione. Alla terza stazione saliva un attore, l'Aggressore. Egli si sedeva di fronte all'Aggredita, o restava in piedi al suo fianco, se il posto era occupato. Poco dopo, cominciava ad appoggiare la gamba su quella della ragazza che si metteva a protestare immediatamente. L'Aggressore diceva che non aveva fatto nulla, che era successo per caso. Mai nessun passeggero difendeva la ragazza. Un po' più tardi l'Aggressore tornava alla carica, e non solo appoggiava la gamba, ma passava ostentatamente la mano sul fianco della ragazza. Questa si indignava ma nessuno la sosteneva. Lei si alzava, si metteva di fronte e restava in piedi. Il Tunisino ne approfittava per sostenere...l'Aggressore. Qui finiva la seconda azione. Terza azione. Alla quinta stazione saliva l'Aggredito, un giovane attore veramente molto bello. Era appena entrato quando due attrici vicine alla porta, la Femminista e la sua Amica, facevano a voce alta delle riflessioni sulla bellezza del giovane. Qualche istante dopo la Femminista [...] gli chiedeva a quale stazione sarebbe sceso. Lui protestava [...] "io scendo alla Repubblica, e se voi volete scendere potremmo passare un buon momento assieme". Ella diceva tutto ciò accarezzandolo, sotto gli occhi sbalorditi dei passeggeri che facevano fatica a credere a questa scena insolita. [...] Il giovane voleva fuggire ma era stretto tra la Femminista e l'Amica, che dichiaravano il loro diritto di baciarsi. Questa volta i passeggeri presero posizione...contro le donne. Già parecchi attori erano intervenuti direttamente nell'azione. L'Aggressore aveva preso

le difese dell'Aggredito. L'Aggredita quelle della Femminista, spiegando che pochi momenti prima quando lei era stata molestata, nessuno l'aveva difesa, e che se un uomo aveva il diritto di molestare una donna, anche la donna doveva avere i, diritto di molestare un uomo che le piaceva (Boal 1993: 40).

Le regolarità comportamentali dei detentori di ruolo fanno sì che il senso attribuito dagli altri alle loro azioni sia inserito in una "percepita normalità" insita negli eventi standardizzati, tipici, continui, riproducibili delle strutture sociali e delle istituzioni. Ma in questa circostanza, il brano mostra chiaramente che l'atteggiamento naturale della vita ordinaria è turbato da smarrimento e costernazione, tuttavia, la "normalità" apparente è ancora fatta salva dalle giustificazioni degli attori. I sostenitori, o *équipe* (cfr. Goffman 1959, 1974), mantengono il clima della *fiducia* nel senso che si fidano dell'altro e della sua volontà di aderire a quel tipo di ordine, di pensiero comune (cfr. Garfinkel 1963).

Quarta azione. L'Aggredita, la Femminista e la sua Amica tentano di attaccare assieme il primo Aggressore, che sparisce. Gli attori restano nel vagone per ascoltare ciò che dicono i viaggiatori, e anche per indirizzare un po' le conversazioni sull'imbecillità della molestia sessuale nella metropolitana di Parigi o in qualsiasi altro posto. -come in un Focus Group - Per essere sicuri che tutto il vagone fosse al corrente di ciò che stava succedendo, la Madre domandava al Figlio di cosa si trattasse. Il giovane osservava e raccontava sempre molto forte (in modo che tutti lo sentissero), diffondendo così l'azione che si svolgeva più lontano. Nel corso di queste scene ci sono stati episodi deliziosi. Per esempio quella vecchia signora che esclamava: "Lei ha proprio ragione quel giovane è la bellezza in persona...". O quel signore che, difendendo con veemenza il *diritto* maschile, diceva: "È la legge della natura". Secondo lui le *avances* maschili erano una legge di natura, ma gli stessi gesti fatti da una donna erano un'aberrazione. Peggio ancora, un altro uomo aggiunse che quando una donna è aggredita sessualmente è perché "essa ha fatto qualcosa: lo sbaglio è sempre della donna". Uno dei due uomini che difendevano questa strana teoria era seduto a fianco della moglie. Il Tunisino non perse tempo [...] e fece finta di accarezzarla. Si arrivò ad un passo dalla lite! Il Tunisino dovette presentare le sue scuse e scendere prima della stazione prevista (*ibid.*).

L'episodio raccontato da Boal si conclude con l'arresto della metro e l'intervento della polizia per via dei gran disordini che vi si erano creati, eventualità, per altro, assolutamente impreveduta dagli attori che dovettero improvvisare senza sapere cos'altro fare. Nel caso riportato, lo spettatore si trasforma in protagonista dell'azione senza nemmeno averne coscienza perché ignora l'origine fittizia della circostanza attorno a lui e che, intanto, permette agli attori, cui l'identità è celata dal personaggio, di compiere un'*osservazione partecipante* non palesata nei suoi confronti.

Ma sono il *Teatro Forum*, insieme al *Teatro Immagine*, ad essere le applicazioni più diffuse del metodo dell'*Oppresso* e a caratterizzarsi come esempi concreti di possibile applicazione nel campo della ricerca sociale. Questi interventi sono quelli più funzionali per inoltrarsi, senza generare traumi, nel mondo delle rappresentazioni sociali e degli immaginari collettivi di gruppi culturalmente diversi tra loro e considerati, altresì, come una sorta di *brainstorming* su temi sociali distinti (Yuval-Davis, Kaptani 2008). Il *Teatro Forum* nasce in Perù, in modo del tutto casuale, per l'insoddisfazione di una spettatrice che non riusciva a veder realizzati dagli attori le proprie indicazioni. Esso prevede la creazione di una scena che ritrae una situazione oppressiva, negativa o, semplicemente, problematica nella quale gli *spett-attori* intervengono e cercano soluzioni, sostituendosi, di volta in volta, agli attori principali. Nella prima esecuzione il pubblico è chiamato a intervenire e cercare alternative, sostituendosi inizialmente al solo protagonista. In seguito, il *jolly* del forum, senza mai giudicare i diversi interventi come farebbe weberianamente uno scienziato valutativo, interpella i membri del gruppo sull'efficacia delle soluzioni proposte, sollecitandolo a dibattere in modo critico. In Sud America, all'inizio delle sue origini, il gioco era una vera simulazione, una prova generale prima di uno sciopero o di una manifestazione di dissenso, pertanto, è una forma di teatro che si offre come strumento di liberazione personale e collettivo, di integrazione sociale, di incitamento alla creatività stimolata con il divertimento. Nel *Teatro Forum*, come nelle altre modalità dell'*Oppresso*, si sperimentano processi di decisione collettiva, poiché le soluzioni si cercano insieme agli altri: chi ha un'idea sostituisce un attore e mette in scena la propria volontà la quale, se non trova il consenso, viene sostituita da un'altra esecuzione fino a che non si giunge ad un "finale" approvato da tutti. Certo può avvenire che pur avendo delle buone idee non si riesca a metterle in pratica, oppure che il processo richieda più tempo del previsto se non si riesce a trovare il nuovo significato condiviso da attribuire a quell'azione o situazione. L'esempio di molte

compagnie e gruppi, al contrario, ha dimostrato che l'esercizio dell'incontro con l'altro, pian piano, giunge sempre ad una conclusione soddisfacente. Del resto, la condivisione è il principio alla base delle tecniche di gestione e mediazione del conflitto, poiché ci sono contrasti che nascono da ingiustizie, altri che vengono fuori da visioni stereotipate e incomprensioni, scontri tra valori o bisogni diversi che, in certi casi, possono essere risolti tramite mediazioni giocose e inedite messe a disposizione dall'energia sprigionata dall'azione drammatica. In questo senso le *sessioni* del *Teatro Forum*, così come molti spettacoli e performance o *pièces*, sono manifestazioni che favoriscono la riflessione critica del sé del soggetto nella sua dimensione prettamente individuale e che, con più forza, insistono sulla identità sociale dell'individuo stesso, immerso nel proprio contesto culturale che costituisce, *de facto*, la realtà che lo circonda.

A seguire, il passo di un'intervista rilasciata da una partecipante durante una sessione di *Teatro Forum*, sul tema dei *neet*, di cui ero il *conduttore*:

quando l'ho visto lì con le mani al videogioco, senza far niente, ho pensato a me, ai miei comportamenti. Mi rivedevo in lui e al tempo stesso mi chiedevo perché non si desse da fare mentre la madre, già stanca, gli chiedeva aiuto. Cioè, mi ha indignata vedere far fare agli altri una cosa che io faccio continuamente. Ho riflettuto tanto (Cosenza, Dipartimento Autogestito Multimediale (DAM) -Università della Calabria 17 ottobre 2015, *Neet e drop-out: un incontro di Teatro Forum e Playback Theatre*, a cura di Emergenti Visioni).

L'idea di ricorrere a Boal per raccogliere storie di vita, impressioni, commenti e, quindi, di discutere sul fenomeno della disoccupazione giovanile, è stata ispirata dall'uso sociologico che di questo strumento ne hanno fatto la drammaterapista Kaptani e la sociologa Yuval-Davis, impegnate sul tema dell'identità e dell'azione sociale, per conto della University of East London. Pubblicato nel 2008, il progetto *IPSA, Participatory Theatre as a research methodology: Identity, Performance and Social Action among refugees*, adottava il *teatro partecipativo* per la raccolta di testimonianze diverse di migrazione e integrazione. Lo studio, infatti, è stato condotto su quattro comunità di rifugiati londinesi: un primo gruppo formato da Kosovari stanziali della zona est della città; una compagnia teatrale di Curdi; una piccola comunità di donne somale e, infine, un gruppo di studenti di varie etnie occupati in un apprendistato. Dai dati raccolti durante i laboratori, seguiti a distanza di un mese da interviste semi-strutturate, sono emersi i tratti comuni del processo migratorio: dallo spaesamento dovuto al viaggio, alle difficoltà di dover ricostruire la propria identità nel paese di approdo, a volte, oggetto di contestazione e negazione da parte di altri abitanti. L'obiettivo di catturare narrazioni di conflitto, racconti dolorosi sul mancato processo di integrazione vissuto da questi rifugiati nella quotidianità della loro nuova "vita inglese", è stato raggiunto dolcemente, in modo non invasivo, come affermato dagli stessi intervistati. Per le modalità di impiego scientifico dell'espedito drammatico, il progetto *IPSA* costituisce un antecedente importante di sinergia tra ricerca sociologica e metodologia teatrale. Per questa ragione, inoltre, ho scelto il gruppo di Kaptani, il *Playback South*, come uno dei casi della mia tesi di dottorato nel corso della quale sono stata *spett-attrice* di un esercizio di teatralizzazione del conflitto che qui desidero riproporre:

il generale era in prima posizione. Uno degli attori però, un uomo, ha indossato un cappello nero, tipo passamontagna e sciolte le righe ha tentato di fuggire nello spazio scappando dagli agguati degli altri che mentre lo inseguivano lanciavano un avvertimento contro il pubblico seduto che suonava in modo esplicitamente minatorio. "Anyone could be the enemy" hanno gridato i soldati; "American colonization..." hanno ripetuto più volte in ritmi e timbri vocali diversi. "Daddy, buy me something!" ha detto un soldato all'altro. Ad un tratto i movimenti di tutti si sono arrestati per qualche secondo e il generale ha gridato "Finacial Killing! Time battle" e subito si sono disposti distesi sulla pancia come in trincea e fingendo con le mani di spararsi l'un l'altro e lanciandosi mine di coriandoli che, in un attimo, hanno riempito la stanza. Agli ultimi gridi di "american colonization" tutti gli attori hanno tirato fuori dalle tasche tanti soldi di cioccolato lanciandoseli addosso a vicenda e li hanno distribuiti ponendoli direttamente nelle nostre mani. Nessuno del pubblico partecipante li ha rifiutati. In fondo, per "comprarci" è bastato poco...solo un po' di cioccolato. (Londra 5 aprile 2012, workshop *Places and images crossing through the London Paradox* a cura di Erene Kaptani, nota dal diario etnografico).

Il *Teatro Immagine* è molto utilizzato in approcci socio-pedagogici, come quello dei *Maestri di Strada* nella lotta al problema della dispersione scolastica perché essendo fondato più sul gesto e il corpo che sulla parola,

è caratterizzato da un certo grado di immediatezza visiva. In esso, il tema proposto, dal *jolly* o emerso dalle conversazioni degli *spett-attori*, è realizzato da gruppi di tre o quattro partecipanti che assumono pose plastiche, componendo una scultura vivente che incarna un pensiero collettivo. Le immagini che ne vengono fuori sono, di sovente, molto simili tra loro perché, dato un tempo volutamente breve per realizzarle, si tende a raffigurare l'argomento facendo ricorso alle situazioni più diffuse e, quindi, ai significati più comuni ad esso attribuiti. Quando tutte le statue si sono scolpite da sole, ci si esprime sul loro contenuto comunicativo, modificando le pose e le posture ogni qual volta si scorge in esse un tentativo di oppressione sull'azione altrui. Una variante è chiedere, a chi non è coinvolto in quel momento nella scena da commentare, di esprimersi su di essa dalla propria posizione nello spazio, senza la possibilità di avvicinarsi per vedere ciò che manca allo sguardo e questo consente di comprendere come, molte volte, le sembianze assunte da un fenomeno possano mutare se osservate da angolazioni diverse. Sempre dall'incontro svolto sul tema dei *neet*, una docente di scuola superiore ha commentato: «Dalla mia posizione non vedevo bene il braccio dell'alunno, non ne vedevo la mano che invitava l'insegnante ad avvicinarsi come in una richiesta di aiuto. Mi sembrava piuttosto un gestaccio per mandarla a quel paese» (dal diario di lavoro: Firenze 28 ottobre, cantiere n.9 a cura di Emergenti Visioni, sessione di *Teatro Immagine*, in *Le Storie siamo noi, V convegno biennale sull'orientamento narrativo*).

In conclusione, alla luce di quanto esposto, si può affermare che l'operato di Boal sia dimostrazione di un'arte che trasforma la società costituendo uno spazio mentale dove si costruiscono nuovi significati cui si dà seguito con azioni dal basso. Il suo metodo è potenzialmente applicabile ad ogni ricerca, particolarmente idoneo allo studio di categorie di individui che vivono una situazione di disagio o di restrizione come detenuti, anziani, disabili, prostitute, malati mentali, minoranze etniche e nelle questioni di genere, ed efficace in tutti quei casi in cui, in generale, sia necessaria un'azione concreta, specie quando finalizzata ad intervenire sulle istituzioni. Difatti nel 1993, eletto alla Camera dei Vereadores, il regista e pedagogo si è fatto promotore di una nuova indagine sulle emergenze sociali più diffuse, chiedendo ai propri collaboratori di organizzare dei *workshop* di *Teatro Legislativo* su tutto il territorio di Rio de Janeiro. In essi, gruppi sociali organizzati, con gli esercizi teatrali dell'*Oppresso*, hanno individuato i propri bisogni traducendoli nella simulazione di proposte di legge. Alla fine di questi incontri, portato quanto emerso all'attenzione di alcuni legali che ne hanno curato la forma, le proposte sono state presentate alla Camera e approvate in tredici leggi in favore delle fasce più deboli della società.

Quest'ultimo caso descrive bene il teatro come un'esperienza di trasformazione tangibile che si realizza, innanzitutto, sul piano del tessuto sociale della popolazione, compiuta tramite la sua organizzazione in movimenti uniformi che si fanno portavoce di esigenze comuni nel rispetto dei diritti fondamentali, poi sul piano istituzionale, come alto esempio di democrazia e partecipazione, in grado anche di mettere in moto processi di creazione di proposte normative e incidere, significativamente, sul proprio contesto e il benessere dei membri che vi appartengono. Ma il *Teatro dell'Oppresso* non è che uno solo di quei metodi validi, di rappresentazione scenica, capaci di mostrarsi alle scienze sociali in tutta la loro efficacia e portata innovativa; questa possibilità, come si è visto, è stata già dimostrata dalla psicologia e dalla sociometria di Moreno, dalle intuizioni di Gurvitch e dalle ricerche del *STPRG* e confermate dal progetto *IPSA* con l'introduzione, anche, del *Playback Theatre*.

In chiusura, considerare il teatro come conoscenza prasseologica vuol dire capirne la funzione sociale di innesco di metamorfosi. Per questo motivo, l'adozione competente di una collaborazione tra sociologia e teatro e sociologia facilita la comprensione del mutamento in atto nelle società, contribuendo all'analisi delle azioni sociali e dei significati, senza il rischio di una tendenza *teatralizzante* (Meldolesi, 1986) che metta in pericolo i principi su cui si fonda il lavoro scientifico.

Se dunque, come scrive Meldolesi, «il sociologo somiglia al teatrante, non allo studioso di teatro – perché - è il teatrante che, come il sociologo, delimita il fluire della vita e cerca di agire direttamente su di essa» (1986: 79), una sociologia pronta ad accogliere questa similitudine e darvi attuazione, mediante una nuova prassi di sperimentazione, può definirsi *teatrale*?

Riferimenti bibliografici

- Artaud, A. (1938), *Le théâtre et son double*, Paris: Gallimard; trad. it. *Il teatro e il suo doppio*, trad. it., Torino: Einaudi, 1966.
- Barba E. (1976), *Manifesto del Terzo teatro* in *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano: Ubulibri, 1996, pp. 165-167.
- Baudrillard J. (1968), *Simulacres et Simulation*, Paris: Editions Galilee; trad.it. *Il sistema degli oggetti*, Milano: Bompiani, 2003.
- Bauman Z. (1998), *Globalization: The Human Consequences*, New York: Columbia University Press; trad. it. *Dentro la globalizzazione*, Bari: Laterza, 1999.
- Bauman Z. (1999), *In Search of Politics*. Cambridge: Polity Press; trad.it. *La società dell'incertezza*, Bologna: Il Mulino, 1999.
- Berger P. L., Luckmann T. (1966), *The Social Construction of reality*, Garden City, New York: Doubleday and Co.; trad. it. *La realtà come costruzione sociale*, trad.it. Bologna: Il Mulino, 1969.
- Bernardi C. (2004), *Il teatro sociale*, Roma: Carocci Editore.
- Boal A. (1974), *Teatro do Oprimido y outras poéticas políticas*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; trad. it. *Il teatro degli oppressi, Teoria e tecnica del teatro*; trad. it. Molfetta (BA): Edizioni La Meridiana, 2011.
- Boal A. (1993) *Il poliziotto e la maschera*, Molfetta (BA): Edizioni La Meridiana.
- Boal A. (1996), *Teatro Legislativo, versao beta*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; trad. it. Vannucci (a cura di), *Dal desiderio alla legge*, Molfetta (BA): La Meridiana, 2002.
- Brecht B. (1938-39) *Leben des Galilei*; trad. it *Vita di Galileo*, Torino: Giulio Einaudi Editore, 1970
- Castri M. (1973), *Per un teatro politico*, Torino: Einaudi.
- Duvignaud J. (1965), *Sociologie du théâtre: Essai sur les ombres collectives*, Paris: PUF; trad. it. *Le ombre collettive. Sociologia del teatro*, Roma: Officina, 1974.
- Fox, J. (1986), *Acts of Service - Spontaneity, Commitment, Tradition in the Non Scripted Theatre*, Tusitala Publishing, USA
- Freire P. (1970), *Pedogia do Oprimido*, New York: Herder & Herder; trad. it. *La pedagogia degli oppressi*, Milano: Mondadori, 1971.
- Garfinkel H. (1963), *A Conception of, and Experiments with, "Trust" as a Condition of Stable Concerted Actions*, in Harvey O.J., *Motivation and Social Interaction*, New York: Ronald Press; trad. it. *La fiducia. Una risorsa per coordinare l'interazione*, Roma: Armando Editore, 2004.
- Garfinkel H. (1967), *Studies in Ethnometodology*, Prentice-Hall: Englewood Cliffs.
- Geertz C. (1973), *The Interpretation of Culture, Selected essays by Clifford Geertz*, New York: Basic Books Inc. Publishers; trad. it. *Antropologia interpretativa*, trad.it. Bologna: Il Mulino, 1988.
- Goffman E. (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, New York: Doubleday; trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, trad. it. Bologna: Il Mulino, 1969.
- Goffman E. (1974), *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Expierence*, New England: Northeastern University Press; trad. it. *Frame Analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, Roma: Armando Editore, 2006.
- Grotowski J. (1968), *Toward a Poor Theatre*, New York: Simon and Schuster; trad. it. *Per un Teatro povero*, Roma: Bulzoni, 1970.
- Gurvitch G. (1956), *Sociologie du théâtre*, in «Les lettres nouvelles», IV, 35, février 196-210; trad.it. *Sociologia del teatro*, Serino M. (a cura di) trad it. Edizioni Kurumuny, Lecce, 2011.

- Harvey D. (1989), *The Condition of Postmodernity*, Cambridge: Blackwell Publishers; trad. it. *La crisi della modernità*, trad. it. Milano: Il Saggiatore, 2010.
- Lasswell H.D., *The structure and fuction of Communication in Society*, in Bryson L. (a cura di), *The Communication of Ideas*, New Yorl: Harper.
- Longo M. (2012), *Il sociologo e i racconti. Tra letteratura e narrazioni quotidiane*, Roma: Carocci Editore.
- Meldolesi C. (1986), *Ai confini del teatro e della sociologia*, in *Teatro e Storia*, 1, Roma: Bulzoni.
- Melucci A. (1997), *Prefazione*, (a cura di), in Tota A., *La Etnografia dell'arte: per una sociologia dei contesti artistici*, Milano: Ledizioni, 2011.
- Melucci A. (1998), *Verso una sociologia riflessiva. Ricerca qualitativa e cultura*, Bologna: Il Mulino.
- Melucci A. (2002), *Moderno, troppo moderno. Fine della modernità o nascita del sociale?* In
- Jedlowski, Floriani, Grande, Nicotera, Parini (a cura di) *Pagine di sociologia*, Roma: Carocci.
- Moreno J.L. (1946), *Psychodrama*, Vol. I, New York: Beacon House.
- Moreno J.L. (1953), *Who shall survive? Foundations of Sociometry, Group Psychotherapy and Sociodrama*, New York: Beacon House.
- Pisciotta A. (2015), *Verso una etnometodologia teatrale: il Playback Theatre e il teatro dell'Oppresso, forme attive di storytelling, per lo studio di Neet e Drop-out*, in Batini F., Giusti S. (2015, a cura di) «Le storie siamo noi – Non studio, non lavoro, non guardo la Tv», Quaderno di lavoro V convegno biennale sull'orientamento narrativo, Lecce: Pensa Multimedia Editore.
- Rossi Ghiglione A. (2005), *Drammaturgia e teatro sociale. Fondamenti storici e linee metodologiche della scrittura scenica nel lavoro teatrale di comunità*, in Pontremoli A., *Teorie e tecniche del Teatro Educativo e sociale*, Torino: UTET Libreria.
- Schutz A. (1932), *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt*, Wien: Julius Springer Verlag, trad. it. *La fenomenologia del mondo sociale*, Bologna: Il Mulino, 1974.
- Shevtsova M. (2009), *Sociology of theatre and performance*, Verona: QuiEdit.
- Thompson J., Schechner R. (2004), *Why Social Theatre?*, in «The Drama Rewiew», 48, Cambridge: MIT press.
- Turner V. (1982), *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York: Performing Arts Journal Publications, trad.it. *Dal Rito al Teatro*, Bologna: il Mulino, 1986.
- Turner V. (1987), *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ Publications.
- Weber M. (1913), *Über einige Kategorien der verstehenden Soziologie*, in «Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie Kultur» IV, *Alcune categorie della sociologia comprendente*, in *Saggi sul metodo delle scienze storico-sociali*, trad. it. Torino: Edizioni di Comunità, 2001.
- Yuval-Davis, N. and Kaptani, E. (2008), *Identity, Performance & Social Action: Participatory Theatre Among Refugees*, in Whetherell, M. (ed.), *Identity and Social Action*, London: Palgrave.

