

# Il *logos* riconoscitivo come strumento di liberazione. Riflessione pedagogico-educativa sul Teatro dell'Oppresso di Augusto Boal

Claudia Spina

This essay examines the relevance of the word in Augusto Boal's (1931-2009) "Theatrical Pedagogy of Action", realized through the Theatre of the Oppressed. The objective is to shed light on Boal's conception of *logos*, which, far from being a mere expressive tool, establishes itself as a means of ontological recognition and a vehicle for social and political liberation. To this end, several focal items are developed: the right to speak; the dialectic between language and action; the deconstruction of oppressive forms of communication and the collective construction of meaning; the process of conscientization; the "recognitive power" of theatrical *logos*. The heuristic-hermeneutic interest (investigating the conceptual nodes just mentioned) aims to show how, for Boal, the "democratization of theatre" necessarily passes through the "democratization of the word", giving voice back to the oppressed and transforming spectators into "spect-actors", active in the elaboration of meaning. By offering insights into the theoretical framework and application of Boal's theatrical methodologies, the vibrant relevance of the formative path traced by the Author emerges in relation to contemporary communication modalities and issues.

*Keywords*: recognitive *logos*, conscientization, liberation, "Theatrical Pedagogy of Action".

DOI: 10.82024/RSP.01/26.06

«Siamo tutti *spett-attori*: scoprendo il teatro, l'essere si scopre umano. Il teatro è questo: l'arte di vedere noi stessi, l'arte di vederci vedendo!»<sup>1</sup>.

(A. Boal)

Premessa – Il *logos* come diritto fondamentale

Il Teatro dell'Oppresso di Augusto Boal<sup>2</sup> rappresenta una delle più significative rivoluzioni teatrali del XX secolo, sia per le sue innovative

---

<sup>1</sup> A. Boal, *Metodo e pratica per un teatro politico* (tr. it.), Dino Audino Editore, Roma 2021, p. 22 (corsivo dell'Autore).

<sup>2</sup> Regista teatrale e drammaturgo brasiliano (Rio de Janeiro, 1931-2009), considerato una delle figure più innovative del teatro contemporaneo mondiale (cfr. <https://>

tecniche drammaturgiche sia per la centralità che attribuisce alla parola come strumento di emancipazione sociale e politica. Nell'ambito di questa metodologia teatrale, il *logos* non è mai elemento neutro o meramente estetico; esso diviene veicolo di riconoscimento ontologico (“vedersi vedendo”), nonché di coscientizzazione, ovvero mezzo di analisi critica della realtà ed espediente di trasformazione sociale. L'approccio di Boal, volto ad avvalorare la comunicazione verbale (numerica) e non verbale (analogica), e a modificare la situazione reale, si radica nella sua formazione marxista e nell'esperienza diretta delle dinamiche di oppressione latino-americane<sup>3</sup>. Il silenzio imposto ai ceti subalterni costituisce uno dei meccanismi più efficaci di controllo sociale e, rispetto a ciò, il teatro diventa quello spazio privilegiato per restituire la parola agli oppressi, tramutando il linguaggio da mezzo di dominazione in strumento di liberazione. D'altronde, il «teatro» [dalla radice *theá*, “visione”] è ciò che dispiega e si apre [...]. [Già nella cultura greca, esso è] [...] un luogo dove si [disvelano] [...] i problemi fondamentali della vita umana e della vita di società»<sup>4</sup>.

Nella concezione boaliana, l'accesso alla parola costituisce un diritto umano fondamentale<sup>5</sup>, spesso negato o limitato dai meccanismi

---

augustoboal.com.br/o-instituto-augusto-boal/). Dopo aver conseguito il titolo di ingegnere chimico presso l'Università federale di Rio de Janeiro, nel 1952 si reca negli Stati Uniti e inizia a studiare teatro alla Columbia University (New York), per poi tornare in Brasile. Nel 2009 è nominato ambasciatore mondiale del teatro per conto dell'UNESCO, riconoscimento che fa luce sull'impatto globale della sua attività teatrale.

<sup>3</sup> «Marx disse qualcosa del tipo: basta con la filosofia che interpreta il mondo! È necessario cambiare la realtà. Forse, avrebbe detto qualcosa di simile anche per il teatro. Abbiamo bisogno di un teatro che ci aiuti a cambiare la realtà e non solo la coscienza dello spettatore» (A. Boal, *Metodo e pratica per un teatro politico*, cit., p. 116).

<sup>4</sup> U. Galimberti, *Le disavventure della verità*, Feltrinelli, Milano 2025, p. 31.

<sup>5</sup> Cfr. art. 21 della Costituzione della Repubblica italiana («Tutti hanno diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero con la parola, lo scritto e ogni altro mezzo di diffusione»), che rappresenta il pilastro della libertà di espressione (correlata al diritto di essere ascoltati e di partecipare al dialogo pubblico). Di rilievo anche l'art. 3, garante della pari dignità sociale di tutti i cittadini, e l'art. 34 che, riferendosi al diritto all'istruzione, fa luce sulla necessità di conferire a ciascuno gli strumenti per prendere la parola in modo consapevole e critico. È significativo che la Costituzione non si limiti ad assicurare formalmente la libertà espressiva bensì tenti di creare le condizioni, affinché tale diritto possa essere esercitato da tutti e non solo da coloro che possiedono già i mezzi culturali per farlo.

di prevaricazione. Il Teatro dell'Oppresso nasce proprio dalla constatazione che, nella società capitalista, il *logos* è monopolizzato dalle classi dominanti, mentre gli oppressi sono condannati a una dimensione silente oppure alla ripetizione acritica dei discorsi egemoni. Boal riconosce che la sopraffazione si manifesta innanzitutto attraverso il controllo del linguaggio: colui che detiene il potere determina non solo "cosa" si può dire bensì anche "come" lo si può dire, ossia quali parole sono legittime e quali, invece, da censurare. In verità, in epoca contemporanea il *logos* appare spesso usurato, svuotato di senso, manomesso, a causa di un dominio (si pensi al potere mediatico, a un regime politico, *etc.*)<sup>6</sup> esercitato con l'intento di manipolare, prevalere e trasformare alcuni significati, al fine di sostituirli abilmente con altri. Al riguardo, non sfugge uno dei passi più noti del capolavoro di Carroll: *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*. Le riflessioni di Humpty Dumpty sembrano essere divenute oggi realtà:

Quando io mi servo di una parola", rispose con tono piuttosto sprezzante Humpty Dumpty "significa quello che pare e piace a me, né più né meno". "Il problema è" insisté Alice "se lei può dare alle parole dei significati così differenti". "Il problema è" tagliò corto Humpty Dumpty "chi è il padrone? Ecco tutto"<sup>7</sup>.

Nel contesto attuale, animato da una marcata problematicità del convivere democratico, il teatro, che «è conflitto, lotta, movimento, trasformazione, e non solo esibizione di stati dell'anima»<sup>8</sup>, può aiutare a fronteggiare/ostacolare il processo che conduce al logorio del *logos*. Esso diventa lo spazio all'interno del quale gli oppressi esperiscono la possibilità di riappropriarsi della propria voce, sperimentare forme alternative di espressione e sviluppare un linguaggio autentico, che rifletta la loro esperienza di vita. Il regista brasiliano comprende che la "demo-

---

<sup>6</sup> Cfr. G. Carofiglio, *La nuova manomissione delle parole*, Feltrinelli, Milano 2023; A. Oliverio Ferraris, *La comunicazione manipolata. Rischi e inganni*, Armando, Roma 2024; G. Sandrini, G. Gamaleri, W. Minella, D. Centonze, P. Mazzarello (a cura di), *Comunicare il vero e il falso. La comunicazione oggi tra mondo digitale, etica e neuroscienze*, Mimesis, Sesto San Giovanni (MI) 2024.

<sup>7</sup> L. Carroll, *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie. Attraverso lo specchio* (tr. it.), Giunti Demetra, Firenze 2017, p. 229 (corsivo dell'Autore).

<sup>8</sup> A. Boal, *Metodo e pratica per un teatro politico*, cit., p. 69.

cratizzazione della parola” non significa semplicemente far sì che tutti possano parlare; vuol dire creare le condizioni giuste, affinché ognuno riesca a implementare la propria capacità espressiva, oltrepassando le limitazioni imposte da una pseudoeducazione (*apaideusia*) oppressiva e dall’interiorizzazione dei modelli culturali dominanti<sup>9</sup>.

### Dialettica *logos*-azione e decostruzione del linguaggio oppressivo

Uno degli aspetti più innovativi del Teatro dell’Oppresso è la concezione dialettica inerente al rapporto tra il parlare e l’agire<sup>10</sup>. Diversamente dal teatro tradizionale, dove il *logos* spesso precede e determina l’azione, nel metodo di Boal *parola e gesto* si sviluppano in una relazione biunivoca di costante e reciproca trasformazione (di qui l’espressione “Pedagogia teatrale d’azione”)<sup>11</sup>. Tale dialettica emerge con chiarezza nel Teatro Forum<sup>12</sup>. Qui gli spettatori diventano “spett-attori” e possono intervenire direttamente nella rappresentazione, modificando sia i dialoghi sia le azioni sceniche. In questo processo, la parola non è mai definitiva o immutabile bensì si evolve di continuo attraverso il confronto democratico e la sperimentazione collettiva. Essa stessa diviene così azione, in grado di riformulare concretamente la realtà rappresentata e, per estensione, la realtà sociale di riferimento. Il teatro è «specchio nel quale la comunità [...] [può] vedere i propri problemi riflessi, analizzare la realtà vissuta e cercare i mezzi per superare la situazione indesiderata»<sup>13</sup>. Boal dimostra che, quando gli oppressi riconquistano il diritto alla parola, acquisiscono

---

<sup>9</sup> Boal ricorda: «“Le idee dominanti in una società sono le idee della classe dominante”, diceva Marx» (ivi, p. 136).

<sup>10</sup> Sul diritto di prendere la parola e sull’inscindibile rapporto tra parola e azione, cfr. H. Arendt, *Vita activa. La condizione umana* (tr. it.), Bompiani, Milano 1994, p. 129; C. Spina, *Ascoltare l’educazione*, Scholé, Brescia 2018, pp. 109-120.

<sup>11</sup> Cfr. A. Boal, *Metodo e pratica per un teatro politico*, cit., p. 116.

<sup>12</sup> Tecnica teatrale, che abbatte la barriera tra palco e platea, e avalora il dialogo diretto. Cfr. ivi, pp. 39-57. In riferimento al sistema dei giochi e degli esercizi teatrali elaborato da Boal, cfr. A. Boal, *Giochi per attori e non attori. Introduzione al Teatro dell’Oppresso* (tr. it.), Dino Audino Editore, Roma 2020.

<sup>13</sup> B. Santos, *Teatro dell’oppresso. Radici e ali* (tr. e cura di S. Demozzi e A. Tolomelli), Clueb, Bologna 2018, p. 64.

al contempo la capacità di agire, per determinare la palingenesi delle proprie condizioni esistenziali.

Nel Teatro dell'Oppresso la realtà non è solo mostrata per quella che è ma, cosa ancor più importante, anche per quella che potrebbe essere. È per questo che viviamo – per diventare quello per cui abbiamo il potenziale di essere. Questo elemento vitale è confinato alla creatività della platea: gli spettatori salgono sul palco sostituendo il protagonista, cercando di trovare soluzioni possibili a problemi reali<sup>14</sup>.

Va rilevato che il Teatro dell'Oppresso presta particolare attenzione all'analisi critica del linguaggio quotidiano, rivelando come le strutture linguistiche apparentemente neutre possano nascondere, in verità, meccanismi di oppressione e controllo sociale. Boal invita i partecipanti ai suoi laboratori a esaminare in maniera critica le parole che impiegano, a scoprire i significati reconditi e le implicazioni ideologiche della lingua comune. Si va, così, a concretare una necessaria decostruzione del linguaggio (soprattutto se "oppressivo"), che inerisce al lessico (giacché la parola può portare con sé carichi semantici, capaci di riflettere rapporti di potere) e alla sintassi (in quanto la struttura stessa della frase può veicolare concezioni gerarchiche della realtà). In tal modo il teatro diventa uno spazio di sperimentazione linguistica, dove è possibile inventare nuove forme espressive, in grado di rispecchiare una visione più egualitaria e democratica del mondo.

È opportuno precisare che l'analisi del linguaggio oppressivo si estende anche alle forme di comunicazione non verbale, ai silenzi significativi, alle interruzioni, ai toni di voce, che riproducono dinamiche di dominazione. Il Teatro dell'Oppresso attiva una consapevolezza dei meccanismi comunicativi, riconoscendo che la liberazione passa di necessità attraverso la trasformazione delle modalità espressive. Non più, allora, una relazione del tipo:

l'artista produce, lo spettatore consuma; l'artista parla, lo spettatore ascolta. In questo [...] [interagire] uno degli interlocutori è rimasto muto. Non era un dialogo; era un monologo, e tutti i monologhi sono oppressivi. [...] Per me, le parole "oppresso" e "spettatore" sono quasi sinonimi. Un dialo-

---

<sup>14</sup> A. Boal, *Metodo e pratica per un teatro politico*, cit., p. 146.

go esige almeno due interlocutori. [...] Un dialogo comporta l'emissione e la ricezione di messaggi (verbali, visivi, tattili ecc.). Un dialogo presuppone l'intermittenza: un interlocutore è attore e l'altro è spettatore; nel momento successivo, l'attore si trasforma in spettatore e viceversa. In questo dialogo la parola “spettatore” non è oscena [...]. L'oscenità inizia quando il dialogo si trasforma in monologo, quando uno degli interlocutori si specializza nel parlare e l'altro nell'ascoltare, uno nell'emettere messaggi e l'altro nel riceverli e obbedirgli – uno si trasforma in soggetto e l'altro in oggetto. [...] Questa relazione intransitiva è sempre autoritaria, castrante, inibitoria, e deve essere distrutta in qualsiasi strato della società in cui ci si trova, in famiglia o nel partito politico, nella scuola o nella parrocchia, nel quartiere o nel teatro<sup>15</sup>.

Si ritiene che tale stralcio boaliano sia particolarmente significativo, in quanto rinvia a tematiche filosofico-educative di grande attualità, tra le quali: la reificazione, tendente a rendere *cosa* ciò che cosa non è, ovvero l'essere umano<sup>16</sup>; il rapporto Io-Esso (nota è la lezione buberiana), che ugualmente conduce a trasformare un “soggetto” in “oggetto”<sup>17</sup>; la necessaria alternanza dei ruoli del parlante e dell'ascoltatore, al fine sia di rifuggire il “duologo” (un monologo a due voci)<sup>18</sup> e la produzione di «una catena di oppressioni che si consolida e si esercita attraverso la dicotomia oppresso-oppressore»<sup>19</sup> sia di pervenire a un dialogare autentico.

Sulla base di quanto detto, la riflessione di Boal fa comprendere l'importanza (nell'ambito del suo metodo) della cooperazione, per giungere a una costruzione collettiva del significato: «sarebbe ridicolo pensare che solo gli oratori possono parlare! Che solo gli specialisti della parola hanno il diritto di usarla»<sup>20</sup>. A differenza del teatro tradizionale, dove il senso dell'opera è di solito predeterminato dall'autore e dal regista, nel Teatro dell'Oppresso il significato emerge dal confronto democratico tra tutti i partecipanti, giungendo a riconoscere la coesistenza di due forme artistiche: l'arte “per” il popolo e l'arte

<sup>15</sup> Ivi, pp. 134, 136-137.

<sup>16</sup> Cfr. C. Spina, *Riconoscimento*, Scholé, Brescia 2025, pp. 97-161.

<sup>17</sup> Cfr. M. Buber, *Il principio dialogico e altri saggi* (tr. it.), Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo (MI) 1997, pp. 79, 91.

<sup>18</sup> Cfr. A. Kaplan, *Il duologo. La vita del dialogo* (tr. it.), Morcelliana, Brescia 2021, p. 49.

<sup>19</sup> A. Boal, *Metodo e pratica per un teatro politico*, cit., p. 137.

<sup>20</sup> Ivi, p. 139.

“del” popolo<sup>21</sup>. Questa dinamica si manifesta, in particolare, nelle tecniche dell’Arcobaleno del desiderio e del Teatro legislativo<sup>22</sup>, grazie alle quali gruppi di cittadini ricorrono all’opera teatrale, per elaborare collettivamente proposte politiche concrete. Il *logos* si tramuta, così, in mezzo mediante cui la comunità esperisce la possibilità di definire i propri bisogni, individuare le proprie priorità e costruire progetti alternativi per una società radicata nel bene comune. La costruzione collettiva del significato implica anche un ripensamento radicale (all’interno del tessuto sociale) del ruolo dell’artista e dell’intellettuale. In riferimento a quest’ultima figura, Boal ne rifiuta la concezione “tradizionale” (colui che “parla per” gli oppressi). All’opposto, egli propone metodologie, in grado di rendere gli oppressi capaci di far sentire la propria voce. In tutto ciò, l’artista diventa facilitatore dei processi comunicativi, nonché creatore di condizioni atte a favorire l’espressione autentica dei partecipanti.

Il *logos* come strumento di coscientizzazione e avvaloramento della bellezza

Il concetto di “coscientizzazione”, mutuato da Paulo Freire (Recife, 1921; San Paolo, 1997)<sup>23</sup>, occupa un posto centrale nella riflessione di Boal sulla funzione della parola nel teatro. La «coscientizzazione [...] rende possibile l’inserimento dell’individuo, come soggetto, nel processo storico [...] e inserisce ogni uomo nella ricerca della sua af-

---

<sup>21</sup> Cfr. *ivi*, p. 134.

<sup>22</sup> Si tratta di due tecniche del Teatro degli Oppressi: l’Arcobaleno del desiderio mira a indagare ambizioni/sentimenti repressi (innanzitutto in ambito europeo, laddove [secondo Boal] l’oppressione si attesta in particolare sul piano psicologico); il Teatro legislativo esorta il pubblico a dar vita a leggi (con relative ed eventuali modifiche), al fine di trasformare le situazioni di sopraffazione messe in scena.

<sup>23</sup> Nel 1964 Freire è invitato a dirigere il *Programma Nazionale di Alfabetizzazione*, promosso dal Ministero della Pubblica Istruzione. Però, con l’instaurazione (nello stesso anno) della dittatura militare in Brasile, il suo metodo è considerato mezzo di coscientizzazione politico-ideologica. Pertanto, egli (in qualità di “traditore” della nazione) è arrestato, per poi esperire l’esilio (terminato nel 1979 con il ritorno a San Paolo).

fermazione»<sup>24</sup>. Essa, lungi dal configurarsi quale mera acquisizione di informazioni, è intesa come processo attivo, attraverso cui il soggetto sviluppa una comprensione critica della propria condizione personale e sociale, nonché delle possibilità trasformatrice. Nel Teatro dell'Oppresso, «pensato come un metodo complesso e coerente»<sup>25</sup>, il *logos* diventa il mezzo privilegiato di tale *iter*.

Credo che il teatro debba portare felicità e aiutarci a conoscere meglio noi stessi e il nostro tempo. [...] Il teatro è una forma di conoscenza, e deve essere anche un mezzo per trasformare la società. Il teatro ci può aiutare a costruire il futuro, piuttosto che starcene buoni ad aspettarlo<sup>26</sup>.

Con il ricorrere al dialogo teatrale, i partecipanti riescono a manifestare la propria esperienza di oppressione<sup>27</sup> e, al contempo, a esaminarla criticamente, rintracciandone le cause e immaginando alternative possibili. La rappresentazione si tramuta, quindi, in un momento di ricerca collettiva, dove la parola si fa strumento di indagine e scoperta. La coscientizzazione, che avviene tramite il *logos teatrale*, presenta caratteristiche specifiche rispetto ad altri processi educativi: il teatro permette di esplorare dimensioni emotive e corporee dell'esperienza, che spesso restano escluse dall'analisi puramente razionale. La parola teatrale coinvolge la totalità della persona, favorendo forme di comprensione più profonde e durature.

---

<sup>24</sup> P. Freire, *La pedagogia degli oppressi* (tr. it.), Edizioni Gruppo Abele, Torino 2011, p. 22.

<sup>25</sup> A. Boal, *Metodo e pratica per un teatro politico*, cit., p. 77. Il Teatro dell'Oppresso si ispira a determinati principi: «1) la trasformazione dello spettatore in protagonista dell'azione teatrale e, attraverso questa trasformazione, 2) il tentativo di modificare la società e non solo di interpretarla» (ibid.).

<sup>26</sup> A. Boal, *Giochi per attori e non attori. Introduzione al Teatro dell'Oppresso*, cit., p. 15.

<sup>27</sup> A detta di Calegari, la «distinzione tra diritti civili e politici da una parte e diritti economici e sociali dall'altra [...] è [...] una delle cause principali delle attuali ineguaglianze nella maggior parte dei Paesi occidentali [...] [con conseguente] violazione della dignità dell'uomo [e] con la presenza di povertà estreme, di oppressione, di incomprendimento, di mancanza di solidarietà» (P. Calegari, *La dignità umana. Dal concetto di Pico della Mirandola alla sua oggettivazione storica*, Mimesis, Sesto San Giovanni (MI) 2018, p. 15).

Il teatro di Boal e la pedagogia di Freire, per strade distinte e complementari, stimolano l'oppresso a costruire la propria visione del mondo e ad avere una esperienza estetica originale ed esclusiva, affinché possa liberarsi dal dominio dell'oppressore. La Pedagogia dell'Oppresso e il Teatro dell'Oppresso condividono una profonda identità<sup>28</sup>. E il teatro raggiunge il suo grado rivoluzionario più alto quando il popolo stesso lo pratica, quando smette di esserne solo d'ispirazione o di esserne il consumatore e passa a essere il suo produttore; quando comunica attraverso il teatro<sup>29</sup>.

Al riguardo, va precisato che l'esperienza internazionale del Teatro dell'Oppresso dimostra sì l'universalità dei meccanismi attraverso cui la parola è impiegata come strumento di oppressione ma, al contempo, attesta anche la necessità di adattare le metodologie boaliane ai vari contesti culturali e linguistici. In verità, ogni cultura sviluppa forme specifiche di controllo linguistico e, di conseguenza, richiede strategie particolari di liberazione espressiva. L'adattamento del metodo di Boal a realtà culturali diverse arricchisce la riflessione sulla funzione della parola nel teatro sociale. Non va sottostimato che le esperienze condotte in contesti europei, nordamericani, africani e asiatici fanno luce su come l'oppressione linguistica si manifesti tramite modalità culturalmente determinate: dalla negazione delle lingue minoritarie all'imposizione di registri comunicativi estranei alle comunità locali. Questa dimensione interculturale del Teatro dell'Oppresso contribuisce a sviluppare una comprensione più articolata del rapporto tra lingua, cultura e potere, dimostrando come la lotta per la "democratizzazione della parola" sia chiamata a confrontarsi con le specificità locali, senza perdere di vista gli obiettivi universali di giustizia sociale.

Parimenti interessante è un'ulteriore consapevolezza di Boal: la liberazione mediante la parola non può limitarsi alla dimensione puramente politica; essa è chiamata a coinvolgere anche la sfera estetica ed emotiva dell'esperienza umana. Il Teatro dell'Oppresso rivolge, perciò, particolare attenzione pure alla dimensione poetica del linguaggio, riconoscendo che la palingenesi sociale passa altresì attraverso la rivoluzione delle forme espressive. Il *logos poetico*, nel teatro sociale, non è semplice ornamento/abbellimento bensì strumento di rivela-

---

<sup>28</sup> B. Santos, *op. cit.*, p. 67.

<sup>29</sup> A. Boal, *Metodo e pratica per un teatro politico*, cit., p. 111.

zione di verità altrimenti inenarrabili. Con la metafora, il simbolo, il ritmo e la musicalità del linguaggio, gli oppressi possono esprimere aspetti della propria esistenza, che sfuggirebbero a una comunicazione puramente referenziale. La dimensione estetica della “parola libera” presenta implicazioni politiche profonde.

Quando parliamo, scegliamo non solo le parole che utilizzeremo, ma anche il modo di pronunciarle: il timbro della voce, il ritmo, la forza, l'intensità. Le parole sono modulate esteticamente<sup>30</sup>.

Boal comprende che l'oppressione agisce pure tramite l'impoverimento estetico, la negazione della bellezza (e del buono)<sup>31</sup> e la riduzione del linguaggio a pura funzionalità strumentale. La riconquista e l'avvaloramento della dimensione poetica della parola diventano, così, atto di resistenza e di riappropriazione dell'umanità integrale dell'uomo. E il «problema dell'umanizzazione, benché sia stato sempre il problema centrale dell'uomo, da un punto di vista assiologico, assume oggi il carattere di una preoccupazione a cui non si può sfuggire»<sup>32</sup>.

*Il logos riconoscitivo come pratica di libertà*

Nel Teatro dell'Oppresso di Augusto Boal, la nozione di “parola riconoscitiva” (pur non venendo esplicitamente menzionata) rappresenta un elemento basilare. Nell'ambito di questa metodologia teatrale, essa può essere distinta dalla “comunicazione ordinaria”, in quanto non si limita a trasmettere informazioni bensì afferma il diritto dell'oppresso di “esistere”, ovvero di “essere riconosciuto” come soggetto legittimato al discorso socio-politico. È quella forma di espressione attraverso cui gli individui marginalizzati (movendo dal contesto drammaturgico) rivendicano uno spazio comunicativo e costruiscono la propria identità all'interno del gruppo teatrale. In effetti, il «teatro

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 140.

<sup>31</sup> Al riguardo, è possibile evocare l'ideale greco del *kalos kai agathos* (concetto di ‘*kalokagathia*’: perfezione morale e fisica). Cfr. Platone, *Il Timeo ovvero Della natura*, in Id., *Dialoghi* (a cura di C. Carena), Einaudi, Torino 2007, § XLII.

<sup>32</sup> P. Freire, *op. cit.*, p. 27.

è una forma di comunicazione tra gli uomini»<sup>33</sup> e il *logos riconoscente* si attesta quale costrutto di particolare attualità nelle discussioni sulla democrazia partecipativa, sui diritti linguistici e sull'inclusione sociale, offrendo strumenti per indagare come i gruppi esclusi rivendichino e riconquistino la parola nei contesti contemporanei. Allora, nel sistema teorico boaliano, la parola riconoscente custodisce una profonda dimensione identitaria (nonché relazionale), dal momento che è in grado di edificare "ponti di mutuo riconoscimento" con l'alterità, ugualmente impegnata nel processo teatrale. Questa concezione si lega alla formazione marxista di Boal e alla sua comprensione dialettica della realtà sociale: ogni atto comunicativo è, al tempo stesso, un atto politico. La parola riconoscente diventa così strumento di autocoscienza e di costruzione dell'identità collettiva degli oppressi. Il concetto di "*logos riconoscente*" può essere agevolmente rintracciato all'interno della pratica concreta del Teatro dell'Oppresso. Si pensi, in particolare, alle osservazioni condotte da Boal prima in Brasile nell'ambito dei suoi laboratori con comunità marginalizzate e, in seguito, in America Latina e in Europa durante l'esilio<sup>34</sup>. In riferimento a tali realtà, il regista brasiliano comprende che quando gli oppressi iniziano a partecipare attivamente alle rappresentazioni teatrali, il loro primo bisogno non è quello di comunicare informazioni specifiche, ma di vedere riconosciuta la legittimità della propria voce. Tale dinamica si manifesta con chiarezza nel Teatro Forum. Qui i "nuovi" spettatori-attori ("spett-attori"), ossia coloro che calcano le scene per la prima volta, sono soliti impiegare formule linguistiche volte soprattutto a testare il proprio diritto alla parola: "Posso dire

---

<sup>33</sup> A. Boal, *Metodo e pratica per un teatro politico*, cit., p. 101.

<sup>34</sup> Nel 1956, Boal inizia a lavorare presso il Teatro de Arena di San Paolo (di cui diventa direttore artistico). Con l'ispirarsi all'opera di Stanislavskij e Brecht, sviluppa un'attività teatrale socialmente e politicamente impegnata, che mette in scena opere inerenti ai problemi della società brasiliana (povertà, ingiustizie sociali, oppressione delle classi popolari, etc.). Il suo teatro diventa luogo di denuncia e conscientizzazione politica. In virtù di ciò, nel 1964 si scontra con la dittatura militare brasiliana e, dopo essere stato arrestato e torturato (giacché accusato di attività sovversive), nel 1971 lascia il Brasile, per vivere in esilio (in Argentina, Sudamerica, Europa [Portogallo, Francia, Svezia, Italia]). Ritornato in patria (nel 1986) con la fine della dittatura, fonda il Centro de Teatro do Oprimido di Rio de Janeiro.

una cosa?” “Forse è stupido, ma ...”, “Non so se ho il diritto di ...”. A detta di Boal, tali espressioni (apparentemente marginali) rivelano in realtà il processo fondamentale attraverso cui gli oppressi esperiscono la possibilità di riconquistare la libertà/facoltà di parola, sottraendosi a una condizione di “invisibilità”<sup>35</sup>. Il *logos riconoscitivo* nasce, quindi, dall’esperienza diretta dell’oppressione linguistica e rappresenta il primo passo verso la liberazione espressiva. È la parola che chiede di essere riconosciuta come legittima: rivendica spazio nel discorso collettivo, per poi (a sua volta) poter decretare il diritto dell’oppresso di “vivere”, di occupare il “proprio posto” nel mondo. In merito a tale rilevante funzione della parola riconoscitiva, ovvero quella inerente alla costruzione/affermazione dell’identità personale, va rilevato che, quando un oppresso ricorre a essa nel contesto teatrale, sta al contempo definendo “chi è”, “da dove viene”, “quale esperienza porta con sé”. Si tratta di un processo profondo di autodefinizione, che avviene tramite scelte linguistiche, ossia mediante un preciso registro e determinate metafore. Boal osserva che gli oppressi, allorché cominciano a parlare nell’ambito del processo teatrale, sovente adoperano un linguaggio riflettente la loro condizione sociale: dialetti regionali, gerghi di categoria, espressioni popolari (storicamente svalutati dalla cultura dominante). La parola riconoscitiva, invece, avvalora anche tali registri linguistici, trasformandoli da segni di “inferiorità sociale” in strumenti di affermazione identitaria. E una delle sue peculiarità è la capacità di creare connessioni, stabilire alleanze, individuare solidarietà celate. Quando un oppresso ricorre al *logos riconoscente*, può generare risposte simili in altri partecipanti, che hanno la possibilità di riconoscersi nella sua esperienza. Questo processo di mutuo riconoscimento è essenziale per l’edificazione di ciò che Boal definisce “coscienza collettiva degli oppressi”. Pertanto, la parola riconoscitiva diviene il mezzo attraverso cui individui che vivono simili eventi di sopraffazione possono riconoscersi come parte di un gruppo sociale

---

<sup>35</sup> Il concetto di ‘invisibilità umana’ (corrispondente all’essere senza identità, all’incarnare una “non-esistenza” di ordine sociale) è rintracciabile, per esempio, in A. Honneth, *La libertà negli altri. Saggi di filosofia sociale* (tr. it.), il Mulino, Bologna 2017, pp. 121-140 (l’Autore si sofferma su tale *item*, richiamando il celebre romanzo di Ralph Ellison, *Uomo invisibile*).

più ampio e iniziare a elaborare strategie comuni di resistenza. All'opposto della "parola oppressiva"<sup>36</sup>, che tende a fissare i ruoli sociali e a perpetuare le gerarchie esistenti, il *logos riconoscitivo* non esclude ma include (ogni riconoscimento si arricchisce delle prospettive altrui, generando un sapere/agire condiviso e plurale); non impone ma dialoga (il senso emerge dal confronto dialettico tra voci diversificate); non marginalizza ma avvalora (l'interesse è rivolto all'autenticità espressiva e alla verità dell'esperienza veicolata). Allora, esso possiede una qualità intrinsecamente trasformativa: lungi dal limitarsi a descrivere la realtà esistente, apre al cambiamento, suggerisce opzioni, immagina un futuro differente. Nel Teatro Forum sono presenti "formule riconoscitive" (che legittimano l'intervento dell'interlocutore) quali: "Io ho vissuto una situazione simile"; "Nella mia comunità abbiamo risolto così". Va notato che qui la parola riconoscente si manifesta spesso mediante proposte di azioni alternative: "E se, invece di sottomettersi, il personaggio facesse così?", "Nella mia esperienza, quando succede questo, si può anche...". Tali formulazioni linguistiche non solo riconoscono l'esperienza dell'oppressione bensì, al contempo, affermano la possibilità di una palingenesi personale e sociale.

Va ulteriormente precisato che, nel rispetto della prospettiva boaliana, il *logos riconoscitivo* non è mai unicamente linguaggio verbale: esso coinvolge a pieno titolo la dimensione della corporeità (postura, gestualità, tono di voce, respirazione, *etc.*). Il riferimento cardine, all'interno del "vocabolario teatrale", è il corpo umano, principale fonte di suoni e movimento. Nei laboratori del Teatro dell'Oppresso, i partecipanti imparano a riconoscere come il loro corpo "parli" e come la prevaricazione si manifesti anche attraverso rigidità corporee e posture sottomesse. La parola riconoscente affiora del tutto nel momento in cui c'è corrispondenza tra l'espressione sia verbale sia corporea, ovvero quando il corpo sostiene e amplifica il messaggio linguistico. Questo aspetto è di particolare rilevanza per gli oppressi, che interiorizzano forme di autocensura corporea. Il processo di liberazione del *logos riconoscitivo* passa di necessità attraverso la liberazione

---

<sup>36</sup> Nel contesto boaliano, la "parola oppressiva" si contraddistingue per la tendenza a silenziare, escludere, discriminare. È il *logos* del potere, che non ammette contraddittorio e impone significati univoci, negando legittimità alle voci dissenzienti.

del corpo, mediante la riconquista di una gestualità autentica e di una presenza scenica sicura di sé.

È soprattutto con l’Arcobaleno del desiderio (insieme di tecniche teatrali, sviluppate da Boal durante il 1980) che diviene possibile esplorare i soprusi interiorizzati (psicologici/soggettivi). Esso, diversamente dal Teatro dell’Oppresso classico (concentrato sulle oppressioni sociali concrete), lavora sui conflitti interni, le paure e i desideri repressi, ovvero su quelle voci interiori che riescono ad autocensurare l’essere umano anche in assenza di un sopraffattore esterno visibile. Con il ricorrere a tecniche particolari (si pensi al Teatro dell’Immagine interiore), i partecipanti rappresentano scenicamente i propri stati emotivi e conflitti psichici, per poi indagarli e trasformarli collettivamente. L’obiettivo si ravvisa nella volontà di rendere manifesto e modificabile ciò che, all’interno del soggetto, è celato e apparentemente immutabile. Tale finalità si radica nella convinzione che non è sufficiente liberarsi dalle catene esterne se si resta prigionieri di quelle interiori. In tale contesto, la parola riconoscitiva assume peculiarità legate all’espressione dei desideri, divenendo strumento di rivendicazione del diritto all’utopia; altresì, la funzione riconoscente si svela mediante la legittimazione della possibilità di anelare/immaginare alternative alla realtà presente. Dal momento che il percorso verso la conquista del *logos riconoscitivo* inizia (di solito) da una “condizione silente” (l’individuo interiorizza l’idea di non avere diritto alla parola o di non avere nulla di importante da dire)<sup>37</sup>, la prima manifestazione della “parola che riconosce” è spesso timida, incerta, bisognosa dell’approvazione altrui. È, questo, il momento delle scuse preventive, delle giustificazioni, delle richieste di permesso per parlare. Poi, con il progredire dell’esperienza teatrale, la parola riconoscente acquista sicurezza e autorevolezza, e l’individuo diviene, poco per volta, consapevole del valore dell’esperienza vissuta e della legittimità della propria voce. A questo punto, le formule di scusa scompaiono, in quanto sostituite da affermazioni dirette e proposte concrete. Nell’ultima fase, il *logos riconoscitivo* diventa “generativo”, capace cioè di stimolare espressioni

---

<sup>37</sup> Si nota autocensura, timore del giudizio e senso di inadeguatezza linguistica. A detta di Boal, tale fase non è da intendere come debolezza bensì come momento dal quale trarre quel coraggio iniziale, necessario ai fini del riscatto personale e sociale.

riconoscenti in altri partecipanti. Detto altrimenti, chi ha conquistato il diritto alla parola assume il ruolo di facilitatore per colui che è ancora lungo il percorso della riconquista espressiva.

Il concetto di "parola riconoscitiva" suggerisce che ogni processo paideutico muove dal riconoscimento della legittimità sia del linguaggio sia dell'esperienza degli interlocutori. Non si tratta soltanto di "dar voce" agli oppressi ma di creare idonee condizioni, affinché essi possano recuperare la fiducia nel "prendere la parola". Allora, sul piano socio-politico, il *logos teatrale riconoscente* solleva questioni di interesse collettivo, riguardanti la democrazia partecipativa, legata alla capacità espressiva dei cittadini e alla legittimazione della loro dimensione esistenziale. Esso, in contesti abitati da una molteplicità di culture (quali quelli attuali), diviene strumento essenziale per il dialogo tra le comunità, permettendo a ciascun gruppo di incarnare la propria specificità linguistico-culturale (senza però rinunciare al confronto critico con l'alterità) ed evitare così l'omologazione rispetto ai modelli dominanti.

Per concludere – Verso una "Pedagogia della parola liberata"

Il Teatro dell'Oppresso propone (implicitamente) un approccio pedagogico "alternativo", basato sul riconoscimento del diritto di ogni essere umano di esprimersi con pienezza e creatività. Può cogliersi, quindi, la possibilità concreta di una "Pedagogia della parola liberata", che si contrappone ai modelli educativi tradizionali, radicati nella mera trasmissione del sapere e, sovente, nell'inibizione della comunicazione creativa. I principii di tale "Pedagogia" includono il rispetto per tutte le forme di espressione linguistica, per l'avvaloramento dei dialetti e delle lingue minoritarie. Al contempo, incoraggiano la sperimentazione espressiva, nonché la critica delle varie tipologie di censura e autocensura. In tal modo il teatro diviene laboratorio di pratiche paideutiche anticonformiste, giacché permette ai partecipanti di esperire una relazione educatore-educando innovativa e vera. La "Pedagogia della parola liberata" riconosce che ogni persona possiede un patrimonio espressivo unico e prezioso, spesso sottostimato, soffocato o controllato dai meccanismi sociali dominanti. Il compito

dell'educatore teatrale è quello di creare le condizioni, affinché questo patrimonio possa emergere e svilupparsi in autonomia, contribuendo all'arricchimento culturale della comunità.

L'importanza del *logos*, nel Teatro dell'Oppresso di Augusto Boal, trascende la dimensione puramente teatrale, per configurarsi come proposta di trasformazione sociale complessiva. La parola non è soltanto strumento espressivo ma “pratica di libertà”, che coinvolge tutte le dimensioni dell'esistenza umana (relazionale, politica, culturale, estetica, *etc.*). Il contributo di Boal alla riflessione sul rapporto tra linguaggio e potere rimane di straordinaria attualità. In epoca contemporanea, spesso contraddistinta dalla manipolazione mediatica, dalla standardizzazione linguistica e dalla censura digitale, il Teatro dell'Oppresso offre mezzi concreti, per resistere all'omologazione espressiva e rivendicare il diritto alla parola autentica. La lezione boaliana ricorda che la democrazia non può limitarsi alla dimensione formale del voto. Essa è chiamata a garantire la democratizzazione effettiva della comunicazione. Allora, il *logos riconoscente* rappresenta molto più di una mera tecnica teatrale: è una proposta di palingenesi radicale delle relazioni comunicative nell'ambito della rete sociale. Attraverso questo concetto, Boal invita a immaginare una “democrazia della parola inclusiva”, all'interno della quale ogni individuo possa esprimersi in autenticità e vedere riconosciuta la legittimità del proprio dire. Continuare a riflettere su questi aspetti permette a ricercatori ed educatori anche di sperimentare nuove forme di applicazione di tali principi ai contesti attuali. Si tratta di mantenere viva la carica trasformativa della parola riconoscente, in vista dell'edificazione di società egualitarie, fondate sul recupero del diritto (proprio di ogni essere umano) a un *logos* libero e creativo. Il Teatro dell'Oppresso dimostra che questa riconquista è possibile, purché si abbiano il coraggio di “sognare” e la determinazione di mettere in discussione i meccanismi attraverso cui il potere controlla e manipola il linguaggio. Boal afferma: «Io amo sognare [...]. Il ruolo dell'utopia [...] è quello di stimolarci a cercare con più fermezza e ad andare ancora più lontano. Poter sognare è già un sogno che si sta realizzando»<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> A. Boal, *Metodo e pratica per un teatro politico*, cit., p. 149.

## Bibliografia

- Arendt, H., *Vita activa. La condizione umana* (tr. it.), Bompiani, Milano 1994.
- Boal, A., *Giochi per attori e non attori. Introduzione al Teatro dell'Oppresso* (tr. it.), Dino Audino Editore, Roma 2020.
- Id., *Metodo e pratica per un teatro politico* (tr. it.), Dino Audino Editore, Roma 2021.
- Buber, M., *Il principio dialogico e altri saggi* (tr. it.), Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo (MI) 1997.
- Calegari, P., *La dignità umana. Dal concetto di Pico della Mirandola alla sua oggettivazione storica*, Mimesis, Sesto San Giovanni (MI) 2018.
- Carofiglio, G., *La nuova manomissione delle parole*, Feltrinelli, Milano 2023.
- Carroll, L., *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie. Attraverso lo specchio* (tr. it.), Giunti Demetra, Firenze 2017.
- Costituzione della Repubblica Italiana*, «Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana», 298/27-12-1947 ([https://www.gazzettaufficiale.it/do/gazzetta/downloadPdf?dataPubblicazioneGazzetta=19471227&numeroGazzetta=298&tipoSerie=FO&tipoSupplemento=GU&numeroSupplemento=0&estensione=pdf&edizione=90](https://www.gazzettaufficiale.it/do/gazzetta/downloadPdf?data PubblicazioneGazzetta=19471227&numeroGazzetta=298&tipoSerie=FO&tipoSupplemento=GU&numeroSupplemento=0&estensione=pdf&edizione=90)).
- Ellison, R., *Uomo invisibile* (tr. it.), Einaudi, Torino 2009.
- Freire, P., *La pedagogia degli oppressi* (tr. it.), Edizioni Gruppo Abele, Torino 2011.
- Galimberti, U., *Le disavventure della verità*, Feltrinelli, Milano 2025.
- Honneth, A., *La libertà negli altri. Saggi di filosofia sociale* (tr. it.), il Mulino, Bologna 2017.
- Kaplan, A., *Il duologo. La vita del dialogo* (tr. it.), Morcelliana, Brescia 2021.
- Oliverio Ferraris, A., *La comunicazione manipolata. Rischi e inganni*, Armando, Roma 2024.
- Platone, *Il Timeo ovvero Della natura*, in Id., *Dialoghi* (a cura di C. Carena), Einaudi, Torino 2007, pp. 419-501.
- Sandrini, G., Gamaleri, G., Minella, W., Centonze, D., Mazzarello, P. (a cura di), *Comunicare il vero e il falso. La comunicazione oggi tra mondo digitale, etica e neuroscienze*, Mimesis, Sesto San Giovanni (MI) 2024.
- Santos, B., *Teatro dell'oppresso. Radici e ali* (tr. e cura di S. Demozzi e A. Tolomelli), Clueb, Bologna 2018.
- Spina, C., *Ascoltare l'educazione*, Scholé, Brescia 2018.
- Ead., *Riconoscimento*, Scholé, Brescia 2025.