



Introduzione

Margherita De Giorgi e Cinzia Toscano

Per chi frequenta, pratica e studia le arti performative, la figura del cosiddetto “amatore” risulterà, per lo meno da un decennio a questa parte, familiare e tuttavia sfuggente. I cambiamenti economici su larga scala, il mutamento nei rapporti – sia politici che progettuali – tra comunità e istituzioni, il riemergere e il trasformarsi di correnti estetiche preesistenti sembrano far convergere, in modo prolifico e capillare, due mondi separati, la cui distanza rimane naturalmente dinamica nel tempo. Si tratta delle scene ufficiali, la cultura cosiddetta “alta” e più in generale il mondo degli “addetti ai lavori” dello spettacolo che paiono incontrare – e a volte effettivamente collaborare con – un tessuto di comunità e gruppi più o meno organizzati in ciò che comunemente si definisce “non professionismo”. Si notano così i tentativi di una certa scena “canonica” di fuoriuscire da se stessa e di trovare nuovi approdi.

Alla luce degli studi che proponiamo, infatti, appare piuttosto netta la volontà o necessità delle scene ufficiali d’instaurare un rapporto *performativo*, e possibilmente non di *rappresentanza* (o rappresentazione), con il proprio contesto socio-culturale. Questo incontro avviene sempre più spesso nella cornice o sull’esempio di forme progettuali preesistenti, istituzionali e non, in cui gli artisti s’impegnano in esperienze a lungo termine e in una creazione *situata*, per parafrasare Donna Haraway (1988: 183-201). Qui la soddisfazione economica non è il fondamento discriminante; essa si traduce piuttosto nella ricerca di mezzi e di occasioni per trovare nuovi spunti e nuove motivazioni nel fare cultura e nel vivere il proprio territorio comune.

La scena non professionistica, d’altro canto, specie quando già organizzata in compagnie e associazioni, non pare richiedere per forza un’inclusione in tale circuito; in Italia, essa rivendica invece le potenzialità che derivano dall’assenza di vincoli economici (che gli studi dedicati non mancano di evidenziare), assieme all’orgoglio di sopravvivere più o meno floridamente nonostante la distanza delle istituzioni; sembra mantenersi così aperta quella circolazione tra “arte (pubblico) e vita” così ricercata dalle scene nazionali. In contesto francese, specie in danza, tali rapporti sono più variegati grazie alla presenza di un numero maggiore di strutture e diverse possibilità di finanziamento. In questo caso si vedrà che, tuttavia, dei rischi si presentano quando le normative



per accedere ai contributi economici stabiliscono, ad esempio, la presenza obbligatoria di figure “tutelari” degli obiettivi e della “qualità” riaffermando in tal modo delle gerarchie, piuttosto che una chiara apertura verso una partecipazione in senso “democratico” e orizzontale.

Vi sono poi le microdinamiche interne alle comunità di pratica, dove si possono incontrare gerarchie o norme anti-gerarchiche, tendenze conservatrici o attiviste, ma ugualmente radicate nella coltivazione di un territorio di accesso all’arte in quanto *accesso a una certa forma del sensibile* (Deleuze – Guattari 1991: 154-188). Queste dinamiche fanno della formazione un processo di incorporazione, appropriazione e ri-formulazione di conoscenze, piaceri e identità multiple. In questo senso, particolarmente significativa si rivela la presenza delle pratiche somatiche non più solo come strumento di training, prevenzione e recupero fisico, ma piuttosto come modalità di apprendimento e di strutturazione di progetti, in cui la vicinanza fra territorio estetico e sociale si intensifica.

La molteplicità proposta con entusiasmo dagli studiosi nel rintracciare diverse idee-corpo (*attori-persona, danzatori naif o normali...*) e forme-funzioni (*spett-attori, cori cittadini, danzatori pedestri...*) tenterebbe quindi di dare sostanza a una pluralità morfologica e di pratiche. Aspetto, questo, di un’utilità non indifferente, se orientato meno alla cristallizzazione di categorie astratte e utile, piuttosto, a dissipare adozioni confuse dei termini usati per indicare gli “altri” della scena, soprattutto se volti a sottrarli alla versione limitante di questa “alterità”. Il vocabolario di concetti o aggettivi che di conseguenza fiorisce guardando alle scene di ricerca, spesso per sfuggire a un rapporto considerato costrittivo tra interprete e personaggio, trova invece nel “non professionismo” un corrispettivo pragmatico-tecnico dato dalla poliedricità e dalla necessaria trasversalità di competenze tecniche, pedagogiche, culturali dei suoi “volontari” nello sviluppo e realizzazione dei loro progetti.

Gli aspetti e i punti di vista su cui lavorare, pienamente rappresentati dai contributi, ci sono apparsi dunque fin dall’inizio molteplici e complementari, convergenti in modo spontaneo su alcune tematiche comuni. Questo studio li articola in tre parti, ciascuna dedicata ad aspetti utili per iniziare a delineare un fenomeno tanto attuale quanto di non semplice lettura.



La prima sezione raccoglie cinque contributi affini tra loro ma caratterizzati da una diversa specificità di sguardo sul settore del teatro *no profit* e di spiccato interesse sociale.

In apertura l'intervento di Alessandra Todesco riesce ad inquadrare l'intera sezione all'interno di un riferimento teorico principalmente economico e sociale. Questo primo contributo rende conto, in maniera analitica e coerente, del "paradigma dell'Economia Civile e dei suoi principi fondativi" e della definizione del teatro come "bene relazionale" (p. 1). Di questa definizione l'autrice delinea brevemente i tratti storici per poi soffermarsi, in maniera più corposa, sulle sue peculiari caratteristiche e giungere alla conclusione che: "al teatro come modalità di incontro e relazione, fuori da schemi individualistici, vengono attribuite qualità aggiuntive rispetto alla mera fruizione di arte, gli viene riconosciuta la sua peculiarità di pratica di valore nella costruzione e nel potenziamento di legami tra individui" (p. 16).

I due interventi successivi, nati entrambi da una ricerca sul campo, permettono, invece, di avvicinarci al mondo del teatro non professionistico con due diversi modi di guardare ad esso: quello organizzativo e strettamente legato alle Associazioni nazionali italiane (Toscano) e quello prettamente artistico legato alle modalità creative del teatro non professionistico romano (Ferrucci).

La riflessione di Cinzia Toscano si dispiega a partire dagli obiettivi che la Federazione Italiana Teatro Amatoriale e l'Unione Italiana Libero Teatro espongono nei loro statuti e individua nella "diffusione dell'arte teatrale in tutti i livelli sociali, nella formazione in ambito artistico e nello stimolo alla libera creazione artistica [...] il cuore pulsante delle due associazioni" (p. 27). Si delinea, in tal modo, un panorama stratificato che si costituisce in una vera e propria "rete, un circuito, un sistema teatrale parallelo a quello ufficiale" (p. 42). L'intervento di Arianna Ferrucci espone, in maniera chiara ed esaustiva, le ambiguità legate ai diversi termini utilizzati per riferirsi a questo tipo di teatro (dilettanti, filodrammatici, amatore, professionista), per poi tracciarne una breve storia e fornire un panorama sulle intenzioni e le drammaturgie predilette dalle compagnie non professionistiche. In questo caso l'analisi si basa su alcuni esempi pratici che mettono in luce "una posizione intermedia tra tradizionalismo e sperimentalismo" (p. 57) che si compie fattivamente nell'adozione di testi classici, nel riadattamento di testi esistenti e nella creazione *ex novo* di drammaturgie composte dai membri stessi delle compagnie.



La testimonianza di Maia Giacobbe Borelli si situa, invece, nella quotidianità delle realtà scolastiche italiane, mettendo in luce un altro tipo di rapporto (quello tra insegnante e studenti immigrati) che in questo caso si instaura a partire da un laboratorio teatrale su *Aspettando Godot* di Samuel Beckett. Il laboratorio diviene un modo per indagare e fortificare rapporti (tra insegnante e alunni e tra gli alunni stessi) e il teatro assume una valenza pedagogica, educativa e didattica nell'insegnamento della lingua italiana. Nel dispiegarsi dell'intervento di Giacobbe Borelli l'elemento che risalta in maniera inequivocabile è quello che all'interno delle dinamiche teatrali scolastiche l'imparare e l'insegnare non sono mai pratiche unilaterali, quanto, piuttosto, processi reciproci in cui entrambe le parti si mettono in gioco nella costruzione e ri-costruzione della propria identità culturale.

In chiusura, l'intervento di Maria Cleofe Giorgino riassume efficacemente il contesto teorico di riferimento della sezione e si apre a una delle esperienze di "teatro partecipato" più incisive nel panorama teatrale italiano. Il progetto *Carissimi Padri* (con la regia di Claudio Longhi e prodotto da ERT Emilia Romagna Teatro) frutto di un percorso lungo un anno e che ha coinvolto nello sviluppo della produzione teatrale oltre a numerosi attori sociali istituzionali, anche e soprattutto la comunità di riferimento composta da non professionisti, "semi-professionisti" e professionisti. Questo esempio diviene esplicativo delle modalità di produzione che caratterizzano il teatro partecipativo e, inoltre, rende chiaro verso quale ottica la contemporanea "azienda teatrale" rimodifica la propria gestione e le proprie modalità d'azione attraverso un approccio operativo di *stakeholder engagement*, il cui obiettivo principale consiste nel "contribuire all'accrescimento culturale della collettività" (p. 81) coinvolgendo nei processi decisionali le comunità di riferimento.

La seconda sezione del dossier affronta quella produzione contemporanea dischiudasi con il caso studiato da Giorgino, concentrandosi su esperienze "di sperimentazione" emerse dagli anni Novanta ad oggi, pur mantenendo uno stretto dialogo con le evoluzioni teatrali, coreografiche e performative che hanno marcato i contesti euro-americani in particolar modo dagli anni Sessanta.

In apertura, Sara Torrenzieri rivolge lo sguardo alla lezione di Bertolt Brecht, erede del teatro politico e degli agit-prop degli anni Venti del secolo scorso. Tessendo una sorta di genealogia del brechtismo, ne segue le successive declinazioni e appropriazioni come "teatro delle persone"



(Meldolesi 2011: 6-8) nell'America Latina tra gli anni Cinquanta e Settanta (Enrique Bonaventura, Augusto Boal, il teatro chicano) e nell'attuale contesto italiano, in cui coesistono ricerca artistica (Compagnia della Fortezza, Motus, Teatro delle Albe) e tradizioni di lotta per i diritti dei lavoratori (il caso Omsa).

Sempre sul contemporaneo si sofferma l'intervento di Carmen Pedullà, sui ruoli giocati dalla figura che definisce "spett-attore" in recenti creazioni della compagnia colombiana Teatro de Los Sentidos, della formazione berlinese Rimini Protokoll e dell'ensemble catalano The Friendly Face of Fascism. Ne emerge uno studio delle (ambi)valenze messe in luce dai loro modi d'intendere la *partecipazione* come dispositivo estetico, costituito da "giochi di forza" condizionanti e condizionati da "certi rapporti di sapere" (Agamben 2006: 7), e la *pratica* "come mezzo senza fine, – aggiunge l'autrice – dunque perpetuamente *in transitu*" (p. 132).

Rimanendo nell'ambito della creazione d'autore, Pierre Katuszewski s'interroga sulla crescente presenza di "figuranti", interpreti e cori di "non professionisti" sulle grandi scene internazionali. Le opere convocate in questo studio sono rappresentative sia di una certa postmodernità in danza, come *Kontakthof* di Pina Bausch, che dell'attuale generazione post-drammatica – ad esempio il caso di *Inferno* di Romeo Castellucci. L'autore ne considera da un lato le modalità progettuali, marcate da ritmi intensi e, spesso, da una quasi totale assenza del regista in fase di ripetizione (a sconfessarne forse il ruolo di demiurgo); dall'altro, valuta la presenza di "cori cittadini" (*chœurs citoyens*), tratto comune a molta di questa produzione, come possibilità di fuoriuscire dal teatro di rappresentazione conferendo a questi una funzione di *delegati* delle comunità coinvolte.

Isabelle Ginot chiarisce i tratti di un fenomeno non distante in danza, molto presente nelle scene francesi e non solo: il "danzatore pedestre", cui si attribuisce la qualità positiva di una maldestrezza "naturale". Esso corrisponde, invece, a una categoria promossa da professionisti ed eredi della *postmodern dance* sin dagli anni Settanta, per contrastare tendenze coreografiche e modelli corporei normalizzanti. Attorno ad essa Ginot evidenzia altre dinamiche e aspetti che solitamente rimangono impliciti o confusi nella macro-categoria di "amatore" (da cui il "pedestre" si distanzia per genere di pratica e ideali estetici): le modalità di "chiamata a progetto" di danzatori "naïf", una rosa di "tecniche anti-formali" come bagaglio tecnico trasversale e l'apertura su altri, effettivi, generi di diversità, portatori di dibattiti politici in scena e negli studi, ma anche investiti di un



“esotismo del quotidiano”.

La sezione si chiude infine con due casi studio inscrivibili all'interno di questo orizzonte postmodernista. Nelle tecniche anti-formali che abbiamo citato, infatti, rientra anche il ventaglio di pratiche e approcci detti somatici che Margherita De Giorgi rintraccia in *Dance (Praticable)* di Frédéric Gies, così come nella ricerca coreografica di Virgilio Sieni, in particolare per *Pinocchio Leggermente Diverso*. Sebbene con esiti ed etiche differenti, in entrambi i casi pratiche corporee e di movimento di tipo intuitivo, improvvisativo e basate sulla percezione permangono come matrice performativa portante in scena. Su tale base vengono costruiti dispositivi partecipativi potenzialmente “anti-convenzionali”, in cui le nozioni “forti” di autorialità e di abilità si declinano in funzioni e *competenze* trasversali.

La terza e ultima parte sposta il centro della questione dalla strutturazione dell'opera all'architettura dei processi, affrontando da punti di vista diversi e al tempo stesso risonanti tra loro la formulazione di abilità e sapere a partire dal gesto, nonché, nella sua complessità, la *formazione* come paradigma dell'esperienza partecipata.

Quest'ultima sezione del dossier accoglie, quindi, differenti tipologie di contributi – per impostazione metodologica e orizzonti disciplinari di riferimento – tutti accomunati però dalla narrazione di un processo. Il contributo di Martha Eddy e Dana Davison è indicativo in quanto illustra il “movimento” (*movement*) da amatori a professionisti (e viceversa) nella cornice del Dynamic Embodiment, forma di Somatic Movement Therapy sviluppata da Eddy stessa. In un percorso che ben equilibra il livello autobiografico e quello scientifico, le due autrici raccontano questo itinerario da due punti di vista differenti: da docente, la prima, e da allieva la seconda, mirando unitamente ad evidenziare “il ruolo dell'educazione somatica, e nello specifico degli schemi di movimento neuro-evolutivi, nell'equiparare l'esperienza di amatori e professionisti” (p. 203).

In risposta alle condizioni ambientali specifiche costruite da ciascuna comunità di pratica, fattori cognitivi e affettivi danno dunque forma alle modalità di esplorazione, di apprendimento e alla formulazione di valori personali. Su tali dinamiche si focalizzano gli ultimi contributi del dossier, due riflessioni maturate in esperienze di osservazione partecipante. Per Sarah Pini, Doris McIlwain e John Sutton il corpo o – in linea con il loro approccio fenomenologico – le corporeità che si



evidenziano in tali percorsi non sono oggetti astratti ma entità senzienti, fondate su abilità innanzitutto *viscerali* (Wacquant 2005: 467) e tendenti verso quella forma di *modalità somatiche di attenzione* (Csordas 1993) detta *consapevolezza cinestetica* (Behnke 2008). Nell'indagine condotta da Sarah Pini in contesti italiani di pratica informale della *Contact Improvisation* – non a caso una forma di danza a forte componente improvvisativa, da sempre in dialogo con il campo delle pratiche somatiche – questi fattori sono gli strumenti di riappropriazione del proprio corpo e del proprio sentire per i partecipanti, senza reale distinzione tra principianti e assidui.

Su basi teorico-metodologiche simili, nello studio di Andrea Giolai sensi e passioni rivelano la loro interdipendenza nel tracciare o intessere un campo d'indagine, di pratica e di relazioni comunitarie a un tempo. Il gruppo *Nanto gakuso* a Nara (Giappone), dedicato alla pratica del *gagaku*, musica di corte giapponese, è un'entità non professionistica fortemente strutturata, iscritta in una lunga tradizione istituzionale. In questo quadro, nozioni come *emplacement* (Pink 2009) e *enskilment* (Ingold 2000) segnalano specifici processi d'incorporazione alla base della pratica artistica. Tuttavia questa "pratica" (*okeiko*) è per i membri del gruppo molto più che una prassi reiterata, è un "fare comunità" inerente ad essa, maturando competenze così come il piacere di stare insieme. La nozione di amatore si declina qui in colui che "si prende cura con passione" di un'arte; essa ricade quindi anche sulla formulazione di identità di competenza (Wenger 1998), che regolano, a loro volta, il rapporto tra maestro e allievo all'interno della scala gerarchica ufficiale.

La provenienza delle fonti e la varietà degli approcci raccolti in questo volume permettono, a nostro parere, di poter abbozzare una prima panoramica, nella sua complessità d'insieme, così come di seguire diverse diramazioni specifiche di questo fenomeno: professionismi e amatorialità a confronto, in questione, in un momento di assetata ricerca gestuale e comunicativa.



Bibliografia

AGAMBEN, GIORGIO

2006 *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo Edizioni, Roma.

BEHNKE, ELIZABETH A.

2008 *Interkinaesthetic Affectivity: A Phenomenological Approach*, in «Continental Philosophy Review», n. 2, vol. 41, pp. 143-161.

CSORDAS, THOMAS J.

1993 *Somatic Modes of Attention*, in «Cultural Anthropology» n. 2, vol. 8, pp. 135-56.

DELEUZE, G. – GUATTARI, F.

1991 *Qu'est-ce qu'est la philosophie?* Les Editions de Minuit, Paris.

HARAWAY, DONNA

1988 *Situated Knowledges: the science question in feminism and the privilege of partial perspective*, in «Feminist Studies», n. 3, vol. 14, autunno, pp. 183-201.

INGOLD, TIM

2008 *The Poetics of Tool Use*, in *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Routledge, London-New York, pp. 406-419.

MELDOLESI, CLAUDIO

2001 *Appunti sul dopo dramma*, in «Prove di drammaturgia», n. 2, pp. 6-8. Disponibile online all'indirizzo: <http://archivi.dar.unibo.it/files/muspe/wwcat/period/pdd/2001-2/intro.html> (Ultimo accesso: 13 luglio 2016).

PINK, SARAH

2009 *Doing Sensory Ethnography*, Sage, London-Thousand Oaks-Dehli-Pekin-Singapore

WACQUANT, LOÏC

2005 *Carnal Connections: On Embodiment, Apprenticeship, and Membership*, in «Qualitative Sociology» n. 4, vol. 28, pp. 445-474.

WENGER, ETIENNE

1998 *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*, Learning in Doing, Cambridge University Press, Cambridge, U.K.-New York, N.Y..



Ringraziamenti

Questo volume diventa realtà grazie al sostegno del Direttore Scientifico della Rivista Giovanni Azzaroni, al contributo del Prof. Matteo Casari, del Comitato Scientifico tutto e dei numerosi studiosi che hanno partecipato alla valutazione degli interventi. Indispensabile per la realizzazione del progetto è stata la collaborazione di Shilpa Bertuletti e Sara Colciago del Comitato di Redazione, che hanno curato la finalizzazione dell'editing. Un ringraziamento va inoltre a Jean-Claude Capello, autore della grafica del dossier.