

Antropologia e Teatro

ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010
Direttore responsabile: Giuseppe Liotta | Direttore scientifico: Giovanni Azzaroni

RIVISTA DI STUDI | DOSSIER

Divenire amatore, divenire professionista

*Teorie della pratica ed esperienze
tra creazione artistica e partecipazione*

a cura di:

Margherita De Giorgi e Cinzia Toscano

con i contributi di:

Dana Davison

Pierre Katuszewski

Margherita De Giorgi

Doris J.F. McIlwain

Martha Eddy

Carmen Pedullà

Arianna Ferrucci

Sarah Pini

Maia Giacobbe Borelli

John Sutton

Isabelle Ginot

Alessandra Todesco

Andrea Giolai

Sara Torrenzieri

Maria Cleofe Giorgino

Cinzia Toscano





Indice

Introduzione	I
Margherita De Giorgi – Cinzia Toscano	
Sezione I: <i>Fare-teatro</i> come bene culturale e relazionale: studi, istituzioni e contesti in Italia	
<i>Il teatro come bene relazionale: un contributo dalla scienza economica</i>	1
Alessandra Todesco	
<i>Scenario e ruoli sociali delle Associazioni teatrali non professionistiche italiane</i>	23
Cinzia Toscano	
<i>Teatro amatoriale: definizioni e scelte drammaturgiche</i>	47
Arianna Ferrucci	
<i>“Sconfinati” corpi: sull’uso del teatro per insegnare l’italiano ai ragazzi migranti</i>	62
Maia Giacobbe Borelli	
<i>Teatro e responsabilità sociale: un’analisi multidisciplinare delle esperienze partecipative nella produzione teatrale</i>	81
Maria Cleofe Giorgino	
Sezione II: Amatorialità e partecipazione in questione: la scena contemporanea	
<i>Brecht e il brechtismo, professionisti e attori-persona, nel solco dei teatri a partecipazione sociale</i>	99
Sara Torrenzieri	
<i>Spett-attori e autori: tre paradigmi partecipativi a confronto</i>	118
Carmen Pedullà	
<i>Acteurs amateurs et créations professionnelles: des chœurs citoyens en représentation</i>	136
Pierre Katuszewski	



<i>Sul comune pedestre</i>	151
Isabelle Ginot	
<i>Presenze competenti. Approcci somatici al gesto e dispositivi partecipativi nelle creazioni di Frédéric Gies e di Virgilio Sieni</i>	174
Margherita De Giorgi	
Sezione III: Ecologie dei processi, etnografie delle passioni	
<i>Journeying as Amateur and Professional – A Somatic Movement Approach</i>	203
Martha Eddy – Dana Davison	
<i>Re-tracing the encounter: interkinaesthetic forms of knowledge in Contact Improvisation</i>	225
Sarah Pini – Doris J.F. McIlwain – John Sutton	
<i>Passion Attendance: Becoming a “Sensitized Practitioner” in Japanese Court Music</i>	244
Andrea Giolai	



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.



SEZIONE I: FARE-TEATRO COME BENE CULTURALE E RELAZIONALE: STUDI, ISTITUZIONI E CONTESTI IN ITALIA

Il teatro come bene relazionale: un contributo dalla scienza economica

Alessandra Todesco

Cosa sono i beni relazionali?

La categoria del bene relazionale compare in tempi relativamente recenti nella letteratura economica. L'utilizzo di questa espressione è una conseguenza della ricomparsa nel panorama accademico prima, e nel mondo imprenditoriale e politico poi, del paradigma dell'Economia Civile e dei suoi principi fondativi. Anche se l'origine filosofica dell'idea di bene relazionale si ritrova già in Aristotele e *in nuce* in una parte del pensiero filosofico medievale e dell'Umanesimo civile, è soprattutto alla tradizione civile italiana del '700¹ che si deve una teorizzazione dell'economia come "scienza della pubblica felicità", del concetto di bene comune, di felicità relazionale, del mercato come luogo di socialità e reciprocità e, all'interno di questa visione, dell'economia come spazio deputato allo scambio di ciò che definiamo bene "relazionale". Come spiega Stefano Zamagni, uno dei più importanti economisti italiani:

"L'idea centrale dell'Economia civile è quella di vivere l'esperienza della socialità umana all'interno di una normale vita economica, né a lato, né prima, né dopo. [...] Le nostre società hanno bisogno di tre principi autonomi per potersi sviluppare in modo armonico ed essere quindi capaci di futuro: lo scambio di equivalenti (o contratto), la redistribuzione della ricchezza e la reciprocità" (Zamagni in Viale 2005: 158-159).

L'economia civile recupera i primi due principi alla visione economica dominante degli ultimi due secoli (l'economia neoclassica), lo scambio di equivalenti (e l'obiettivo di efficienza) e il principio di redistribuzione (e l'obiettivo di equità), ma ne include un terzo che in quel paradigma è invece assente: il principio di reciprocità nelle relazioni umane in opposizione all'agire strumentale ed auto-interessato del neoclassico "individuo razionale".

È in questo contesto che i beni relazionali trovano un loro spazio e una loro collocazione. Ma che cosa sono i beni relazionali? E in che modo il bene "teatro" può essere annoverato tra i beni

¹ Tra i fondatori Antonio Genovesi e la scuola Napoletana, Pietro Verri e Cesare Beccaria a Milano.



relazionali?

L'interesse per i beni relazionali fa la sua comparsa intorno alla metà degli anni '80 del secolo scorso ad opera di alcuni autori antesignani di una visione economica che attribuisce all'interazione sociale non solo un valore per i soggetti coinvolti, ma anche qualcosa da tenere in considerazione nelle analisi economiche sulla desiderabilità di uno o di un altro stato di cose.

Tra i primi utilizzatori del termine troviamo il sociologo italiano Pierpaolo Donati, che definisce il bene relazionale come un genere di *bene comune* che

“può essere generato soltanto assieme, non è escludibile per nessuno che ne abbia parte, non è frazionabile e non è nemmeno una somma di beni individuali. [Esso] dipende dalle relazioni messe in atto dai soggetti l'uno verso l'altro e può essere fruito solo se essi si orientano di conseguenza” (Donati – Solci 2011: 213).

Per Donati la produzione di beni relazionali implica un particolare livello di aggregazione sociale, e può verificarsi in differenti contesti, alcuni maggiormente deputati alla loro creazione (famiglia e privato sociale/terzo settore), altri che possono esserne generatori se sono accompagnati da reti di capitale sociale (mercato e settore pubblico).

Nel suo disegno di ricerca Donati concepisce il bene relazionale sia come variabile dipendente, cioè risultante di alcuni fattori causali, sia variabile indipendente, ossia contributo concreto alla generazione di cambiamenti nel tessuto sociale.

Sotto il primo aspetto, l'autore individua due elementi alla base dell'emergenza di questa grandezza socio-economica: l'intersoggettività (la relazione tra due soggetti sociali) e la riflessività, che Donati definisce relazionale (l'attività mediante cui un soggetto attiva una riflessione sulla relazione intersoggettiva intercorsa). Queste dimensioni – considerate congiuntamente – rappresentano la chiave di lettura dell'emergenza dei beni relazionali: senza l'attivazione di entrambi questi tipi di relazione, i beni relazionali non possono venire alla luce.

Sotto il secondo aspetto, il riferimento al bene relazionale come *stock* originario di qualcosa di immateriale diventa interessante per cogliere il rapporto tra generazione di beni relazionali e capitale sociale, quest'ultimo inteso come “proprietà e qualità specifica di certe relazioni sociali”



(Donati – Solci 2011: 141). Il suo valore, così come lo concepisce Donati, dipende dal suo significato relazionale, ossia dalla presenza di una certa configurazione della rete di relazioni la cui funzione primaria non è di essere strumento per ottenere qualcosa, ma di favorire la relazionalità stessa, vista e agita come risorsa per l'individuo e per la società.

In breve, data una dotazione di capitale sociale, la relazione può generare o meno relazioni di second'ordine (a seconda che intervenga la componente di *riflessività relazionale*), ma se questo accade si creeranno dotazioni di bene relazionale necessario per generare nuovo capitale sociale.

Chiedersi allora in quali sfere sociali si generi nuovo capitale sociale (tra la sfera economica, politica, familiare, sociale), significa comprendere in quali luoghi sociali avviene la produzione di beni relazionali e chi contribuisce alla loro generazione. E se a questa domanda Donati risponde sottolineando il primato delle relazioni sorte nell'ambito di reti sociali primarie (famiglia e privato sociale), sembra però quanto mai possibile la produzione di beni propriamente relazionali anche in contesti di mercato o statali, qualora ci si conceda l'opportunità di includere realmente il paradigma relazionale anche in questi ambiti.

Ma si deve all'economista Luigino Bruni il tentativo di attribuire omogeneità e consistenza scientifica alla categoria del bene relazionale. Le caratteristiche che egli riconosce ai beni relazionali sono le seguenti:

Identità: la dimensione identitaria dei soggetti coinvolti è imprescindibile quando si fa riferimento a questa tipologia di bene. Si parla sempre di interazioni personalizzate, allo scopo di stabilire una relazione che ha un valore per i soggetti in quanto tale: il valore di un legame.

Reciprocità: è un elemento *costitutivo* dei beni relazionali. Il bene relazionale nasce all'interno di una relazione di reciprocità, che si distingue da una normale relazione di scambio di equivalenti caratterizzata da tre elementi essenziali: una libertà contrattuale *ex ante* non seguita da una libertà *ex post*, un accordo preventivo sul prezzo ed un'equivalenza delle prestazioni. La relazione di reciprocità è invece maggiormente libera: non prevede accordo sul prezzo, postula la proporzionalità e non l'equivalenza, e non comporta obblighi per le parti. Essa ha inizio con un atto gratuito (*primum movens* dell'azione reciprocante), per il quale è importante l'atteggiamento, la disposizione del soggetto nei confronti degli altri.

Simultaneità: i beni relazionali si producono e si consumano simultaneamente e il bene viene co-



prodotto e co-consumato dalle persone coinvolte nell'interazione. La simultaneità implica anche la non accumulabilità del bene: i beni relazionali si costruiscono e si dissipano all'interno dei rapporti intersoggettivi, e non possono essere risparmiati. La loro erosione o l'accrescimento dipende dalla capacità delle persone coinvolte di reiterarne la produzione e il consumo.

*Motivazioni (intrinseche)*²: il desiderio di produrre e consumare beni relazionali ha origine all'interno degli individui indipendentemente da un *pay-off* esterno. Lo stesso fatto può essere considerato bene di consumo standard o bene relazionale a seconda che l'interazione sia o meno strumentale a qualcosa di diverso. È dunque il "perché", la spinta motivazionale che emerge dai singoli individui, l'elemento essenziale perché si possa trarre beneficio dal bene di reciprocità.

Effetto emergente: il bene relazionale "emerge" all'interno di una relazione. Esso è qualcosa che si produce spesso oltre le intenzioni dei soggetti interessati, e può sorgere anche all'interno di una normale transazione di mercato quando quest'ultima trasforma i connotati iniziali in qualcosa che non ha più esclusivo valore strumentale. Affinché il bene relazionale venga alla luce è necessario che l'interazione intersoggettiva sia dotata di riflessività relazionale, e abbia *valore* per i soggetti che la esperiscono. Solo quando queste due componenti della relazione sociale entrano in una sfera di influenza reciproca, e danno luogo a una relazione quantitativamente e qualitativamente nuova rispetto a quella originaria, si può parlare di fatto emergente e si può avere produzione di beni relazionali.

Gratuità: la dimensione della gratuità dei beni relazionali si sviluppa secondo due direttrici:

² La differenza tra motivazioni intrinseche ed estrinseche è degna di nota perché evidenzia un ulteriore tratto di differenziazione tra i paradigmi dell'economia neoclassica e dell'economia civile. Il paradigma dell'economia neoclassica e il suo assunto antropologico dell'*homo oeconomicus* (individuo razionale e auto-interessato) ha sempre considerato come rilevanti solo le motivazioni estrinseche (in sintesi, la massimizzazione del profitto per il produttore, la massimizzazione dell'utilità per il consumatore). Il paradigma dell'economia civile con l'assunto dell'*homo reciprocans* (uomo reciprocante), individuo relazionale caratterizzato da razionalità non strumentale, si muove invece lungo il binario dell'eterogeneità motivazionale degli agenti, riconoscendo che ogni individuo è dotato di proprie "strutture disposizionali" (Zamagni in Sacco – Zamagni 2006: 30), che influenzano le motivazioni estrinseche postulate dai fautori della scelta razionale. Solo la considerazione delle disposizioni interiori, non legate a obiettivi di massimizzazione in senso paretiano, permette di comprendere a fondo dall'interno del discorso economico la peculiarità dei beni relazionali. Diversamente da quanto sostiene il paradigma dell'economia politica, che considera le motivazioni intrinseche come addizionabili a quelle estrinseche, ritenendo che le prime agiscano in funzione rafforzativa delle seconde, nel caso dei beni relazionali le motivazioni estrinseche intervengono con massicci e pervasivi fenomeni di *crowding-out* (spiazzamento) su quelle intrinseche, perché introducono una componente di strumentalità dannosa per il contenuto della relazione (accade un fenomeno analogo nel meccanismo degli incentivi individuali in ambito professionale, dove la presenza di motivazioni estrinseche "spiazza" il contenuto motivazionale insito nella performance lavorativa).



- Gratuità degli agenti (collegata alla motivazione intrinseca degli agenti stessi: l'agire con gratuità);
- Gratuità dello scambio.

Sotto il primo profilo il bene relazionale è l'espressione più compiuta dell'*homo reciprocans*, individuo capace di motivazioni disinteressate e disgiunte dall'auto-interesse, soggetto che agisce donando sé, o qualcosa di sé (tempo, risorse intellettuali, abilità) alla relazione³. Sotto il secondo profilo la gratuità viene erroneamente associata al bene dato o ricevuto gratuitamente: più sinteticamente al concetto di gratis. Ma, da un punto di vista economico, il concetto di gratuità non implica necessariamente esclusione del meccanismo del prezzo, emergenza del bene relazionale solo all'interno di relazioni non economiche. Se imputare un prezzo ad una relazione non strumentale significa in qualche modo attribuirle un riduttivo valore "nominale"⁴, è vero tuttavia che il bene relazionale trova espressioni diffuse in differenti mercati economici, *in primis* quelli culturali. Questa precisazione è rilevante, perché il riferimento a molti beni relazionali (anche i beni teatrali) dimostra che un bene può essere relazionale pur caratterizzato da un prezzo di mercato, se interpretiamo quest'ultimo non in modo asettico e strumentale, ma come luogo di scambio e coesione.

Ulteriori specificazioni del concetto di bene relazionale sono state delineate recentemente da altri economisti⁵.

Utilità marginale crescente: la teoria economica neoclassica ipotizza un consumatore razionale, con gusti invariabili, capace di fare le proprie scelte dati i vincoli di reddito cui è soggetto. In questa cornice si suppone che l'utilità, ossia la soddisfazione che egli trae dal proprio consumo, diminuisca in modo proporzionale a quest'ultimo. Ma a differenza dei beni economici standard, che mostrano utilità via via decrescenti all'aumentare del consumo, i beni relazionali mal si prestano a questa ipotesi, configurandosi invece, all'opposto, come beni che acquisiscono valore attraverso l'uso

³ Gratuità è pertanto motivazione ad agire in una determinata interazione che può svilupparsi anche all'interno di un sistema dei prezzi, il quale tuttavia non è più elemento decisivo per la scelta dei soggetti (nel settore sociale o culturale il reddito raramente è la motivazione a scegliere quel determinato tipo di impiego. La differenza tra il reddito atteso e il reddito percepito può essere vista come componente di gratuità da parte di chi sceglie queste professioni).

⁴ Valore di mercato.

⁵ Tra gli altri, Stefano Zamagni e Pierluigi Sacco.



ripetuto.

A spiegare il fenomeno è intervenuto uno studio dell'economista Tibor Scitovsky, che nel 1976 analizzò le ragioni della mancata correlazione, nelle società del benessere, tra aumento dei beni e dei consumi e la felicità dei cittadini, e i motivi per cui gli individui cercano soddisfazioni nelle cose sbagliate, che non ne aumentano il benessere.

L'autore si basa sull'assunzione dell'esistenza di due tipologie di beni, entrambe valutate sulla base dell'effetto-stimolazione che producono: beni di comfort e beni di creatività. I beni di comfort danno appagamento immediato, ma il benessere che producono è di breve periodo (beni di consumo di massa). Essi sono caratterizzati da utilità marginale decrescente, che Scitovsky spiega in termini di mancanza di novità. I beni di creatività, al contrario, mostrano un'utilità marginale crescente: all'aumentare del loro consumo, aumenta il benessere dei soggetti che ne fanno uso. In questa accezione di beni di creatività rientrano i beni sociali, ricreativi e culturali.

La tesi di Scitovsky è che l'individuo contemporaneo consumi molti beni di comfort e pochi beni di creatività perché le società tecnologicamente avanzate basate su economie di scala rendono poco accessibili, o estremamente cari, i beni di creatività, alimentando processi di sostituzione dei secondi con i primi e imponendo in tal modo abitudini omogenee all'intera società. La differenza nei costi d'accesso tra beni di comfort e beni di creatività è da imputare sia ai più bassi costi di produzione del bene di consumo standard, sia alle capacità che devono essere acquisite per godere dei benefici dei beni di creatività, sia, infine, al tempo di cui necessitano questi ultimi, che non può diminuire grazie al progresso tecnologico. Di conseguenza, il consumo di beni di comfort tende ad aumentare perché sempre più spesso essi sono offerti sul mercato sotto la veste di beni di creatività, ma a prezzi molto più bassi di questi ultimi (con evidenti ripercussioni negative in termini di benessere individuale)⁶.

Vincolo di scarsità temporale: il consumo di beni relazionali implica un investimento di tempo contemporaneo da parte di più soggetti. L'elemento temporale è quindi variabile necessaria (anche se non sufficiente) per la creazione di beni relazionali. Per questo si parla dei beni relazionali come

⁶ Questa tendenza è peraltro spiccatamente diffusa nei consumi degli abitanti le nazioni occidentali, che a fronte di ritmi sempre più incalzanti di lavoro investono sempre più in falsi beni relazionali (caratterizzati da un costo più basso in termini cognitivi, motivazionali, temporali): ne sono esempio lo shopping, e i beni che segnalano uno status sociale, come i beni di lusso.



di beni economici *time-intensive* (ad elevata intensità temporale), nei quali l'investimento temporale è particolarmente rilevante specialmente in società dove il tempo è sempre più risorsa connotata da scarsità.

Riflessività relazionale: il bene relazionale è un effetto generato da un processo di trasformazione in cui elementi personali e relazionali che hanno avuto origine da una relazione di primo livello sono divenuti altro. È evidente che la relazione intersoggettiva che produce beni relazionali non può essere una relazione generica ma deve essere *significativa* per i soggetti coinvolti, perché attraverso la produzione di beni relazionali si altera la riflessività del soggetto, ovvero muta, in qualche modo, la sua identità.

Il teatro come bene relazionale

Conosciuta la natura del bene relazionale, è possibile una definizione del bene teatrale all'interno del paradigma relazionale considerato?

Il bene teatrale può essere annoverato tra i beni relazionali perché è generato in un proprio "luogo" sociologico secondo uno specifico codice simbolico che da un lato mette capo alla reciprocità, dall'altro esclude altri e differenti codici simbolici (ad esempio quello economico dello scambio utilitaristico). Esso si configura come bene che non nasce per soddisfare un bisogno strumentale, ma emerge piuttosto con necessità intrinseche legate alla dimensione culturale e sociale dell'essere umano, con una importante valenza espressiva⁷ per i soggetti coinvolti.

Microcosmo che dai primordi della civiltà è connaturato alla dimensione collettiva dell'uomo, il bene teatrale è definito da individui che agiscono (gli attori) di fronte a individui che osservano (gli spettatori), ed esiste unicamente nella relazione che si instaura tra di essi in uno spazio fisico deputato a questa interazione.

Certo, il teatro come luogo teatrale può essere riempito di molto altro: un palcoscenico, una scenografia, musiche, luce, una drammaturgia. Ma queste componenti non sono inalienabili. Sono

⁷ La valenza espressiva è un'ulteriore caratteristica propria dei beni relazionali. Il benessere personale è infatti composto da due componenti complementari, una acquisitiva, l'altra espressiva. La valenza acquisitiva del consumo lega il soggetto al possesso di beni e servizi che accrescano la sua utilità o che siano segnaletici di uno status sociale. La valenza espressiva, al contrario, mette in luce il fatto che gli individui hanno necessità non materiali da soddisfare. Si tratta, secondo Zamagni, di "bisogni che esprimono l'identità del soggetto, o meglio la natura relazionale dell'uomo" (Zamagni in Viale 2005: 155) e che connotano il substrato sociale e culturale della sua esistenza. I beni relazionali si connotano come altamente espressivi dell'identità culturale dei soggetti che li esperiscono.



accessorie e sostituibili, per quanto talvolta significative per l'esistenza stessa del bene teatrale. Parlare di teatro come bene relazionale significa intrecciarne le sue valenze antropologiche, sociologiche ed economiche, consapevoli che se sul teatro si è scritto molto l'adozione di un vero paradigma relazionale su di esso è soltanto agli albori, e in quest'epoca di crescente bisogno di riflessività relazionale e di *policy* adeguate al funzionamento di questo mercato tale vuoto va colmato. È peraltro la stessa origine del bene teatrale a legittimare una sua inclusione nell'alveo dei beni relazionali. Anche se la nascita del teatro deve rinunciare a ogni precisa datazione perché ha a che fare con la storia della stessa civiltà, lo scopo di quest'arte è da millenni quello di soddisfare esigenze di espressione, socialità, ritualità ed educazione, in un bisogno antropologico di *re-ligare* gli individui in comunità.

Approfondiamo quindi alcune delle caratteristiche dei beni relazionali studiate nel primo paragrafo, che ben si prestano a inquadrare il fatto teatrale come "bene di relazione".

Simultaneità: la simultaneità tra produzione e consumo, la compresenza di attore e pubblico, fanno rientrare a pieno titolo il teatro fra i beni relazionali. Il godimento del bene teatrale non dipende esclusivamente dal comportamento individuale, ma anche da quello degli altri: diventano fondamentali il livello di partecipazione proprio di chi agisce e di chi riceve, l'identità dei partecipanti, nonché la qualità dell'ambiente sociale.

Reciprocità: Luigino Bruni identifica nelle società contemporanee tre differenti forme di reciprocità: reciprocità-*eros*, reciprocità-*philia*, reciprocità-*agape*. La prima forma di reciprocità nasce nell'ambito di forme di interazione civilizzata, sia dove esistono le condizioni istituzionali per poter stipulare un contratto sia nel caso di interazioni ripetute tra gli stessi individui. In questa forma di reciprocità la cooperazione emerge sulla sola base dell'interesse personale: in entrambi questi contesti, infatti, esiste un meccanismo di *enforcement* (l'istituzione da un lato, il razionale interesse dall'altro) che consente e rafforza l'agire in una logica di reciprocità: una reciprocità caratterizzata da condizionalità ed equivalenza (in termini monetari).

La seconda forma di reciprocità, reciprocità-*philia* (la reciprocità emergente nei rapporti di amicizia), richiede invece sia sacrificio che rischio, e il rapporto non è solo un mezzo per raggiungere obiettivi estranei alla relazione, ma ha valore in se stesso per i soggetti coinvolti.⁸

⁸ Le sue principali caratteristiche sono: l'equivalenza (non monetaria, ma basata su una "adeguatezza della risposta");



La terza forma di reciprocità, reciprocità-*agape*, è invece reciprocità incondizionale sia rispetto al singolo atto, sia rispetto alla disposizione altrui; è universalistica, (cioè non esclusiva in base all'identità dei soggetti interagenti); si fonda sull'apertura all'altro intesa anche come transitività (A agisce verso B che potrebbe agire verso C); non concepisce il concetto di equivalenza e uguaglianza. Il teatro appartiene senz'altro a questa terza forma di reciprocità, che Bruni definisce *gratuità*. La logica di questo tipo di reciprocità si discosta dalle prime due forme che hanno nella condizionalità, seppur espressa in forme differenti, il loro comune denominatore. Certo, anche in teatro esiste uno scambio basato su meccanismi contrattuali, ma l'avvenimento teatrale non è riducibile a una transazione strumentale. Il connotato della reciprocità incondizionale, in questo ambito, è la presenza di una *ricompensa intrinseca* che l'individuo ottiene dall'azione stessa, prima e indipendentemente dal suo risultato (il quale invece dipende anche dal comportamento degli altri con i quali il soggetto interagisce). Più in particolare, "il comportamento reciprocante degli altri non condiziona la scelta di chi segue una tale logica di azione, ma condiziona il risultato di quella scelta" (Bruni 2006: 91-92). Nel mondo teatrale ciò equivale a dire: l'attore che sale su un palcoscenico muove innanzitutto da una propria motivazione intrinseca e non condiziona la sua attività esclusivamente al consenso e alla risposta di chi ha di fronte. Tuttavia per essere *riconosciuto* egli necessita di reciprocità (del pubblico, ma anche della critica, e dei membri della compagnia), e il risultato della sua azione dipende in modo essenziale dalle risposte di coloro con cui interagisce. *Motivazioni intrinseche*: la componente motivazionale è strettamente connessa alla reciprocità, e spiega perché i soggetti che partecipano a questa interazione possono scegliere "incondizionalmente" di continuare a partecipare alla produzione e al consumo di teatro. Il tema delle motivazioni intrinseche è cruciale per comprendere il bene teatrale come bene relazionale, e porta a considerare alcune peculiarità di questo mercato:

l'uguaglianza tra i soggetti reciprocanti (nel senso di somiglianza tra di essi; è infatti difficile concepire amicizia tra un padrone e uno schiavo); la libertà (liberamente si inizia un rapporto di amicizia, liberamente si termina); la non-transitività o l'elettività (gli amici si scelgono individualmente); la incondizionalità-condizionale. È questa la peculiarità rilevante di questa forma di reciprocità, che non è né puramente condizionale come il contratto o le interazioni ripetute, né puramente incondizionale come il terzo tipo di reciprocità; la disposizione (l'amico è disposto a perdonare comportamenti scorretti di un singolo atto, a condizione che la controparte resti nella disposizione di voler continuare la relazione di amicizia); l'identità dei soggetti reciprocanti.



- In primo luogo, la componente motivazionale giustifica la scelta degli artisti di intraprendere una professione dalle prospettive incerte e da redditi soggetti a estrema variabilità;
- Un secondo aspetto riguarda la discriminazione dei prezzi. Secondo il meccanismo di discriminazione di prezzo agli spettatori disposti a pagare molto è possibile far pagare un prezzo elevato, mentre a quelli che hanno minore disponibilità economica, o minore motivazione, si può applicare un prezzo minore. Se dal lato del produttore questo meccanismo è possibile perché in questo settore esiste un relativo potere di mercato⁹, dal lato dello spettatore la motivazione intrinseca potrebbe contribuire a spiegare perché questa pratica continua ad essere realizzata nonostante l'aumento dell'offerta teatrale e una maggiore circuitazione degli spettacoli. Nei teatri tradizionali questo accade normalmente. Gli spettatori che preferiscono i posti migliori, i primi giorni di programmazione, particolari artisti e determinati tipi di spettacolo sono disposti a pagare un prezzo più elevato, e non reagiscono eccessivamente di fronte ad aumenti del prezzo di quell'evento.
- Infine, la presenza di una componente motivazionale implica una più attenta valutazione degli interventi istituzionali e privati in questo mercato, che non si possono ridurre a meri incentivi monetari ma devono tener conto di tutti i fattori che determinano il processo decisionale. L'introduzione di un incentivo di carattere materiale a un'azione motivata intrinsecamente (dell'attore, del mecenate culturale, dello spettatore) potrebbe infatti far diminuire la disponibilità del soggetto a quella stessa azione. Questo fenomeno, noto come *motivational crowding-out* (spiazzamento motivazionale) diventa particolarmente rilevante in ambito teatrale soprattutto quando si parla di produzione teatrale e di finanziamento pubblico e privato: offrire incentivi di vario tipo (finanziario, temporale) a chi contribuisce alla produzione di teatro, può avere effetti ambigui sul livello di contribuzione (in termini monetari, ma anche di impegno profuso in chi produce il bene). Può accadere ad esempio che all'aumentare dell'utilità derivante dal maggior denaro (guadagnato dall'attore o risparmiato dallo spettatore che usufruisce dello spettacolo a libero accesso finanziato dallo

⁹ Il mercato teatrale è infatti un mercato per lo più monopolistico, dove l'offerente ha la possibilità di stabilire univocamente il prezzo da praticare.



Stato)¹⁰, decrementi l'utilità derivante dalla motivazione intrinseca per il bene teatrale alla cui produzione si contribuisce. Da un punto di vista psicologico si potrebbe arrivare a ipotizzare che se un'attività è remunerata improvvisamente in modo molto maggiore, essa tenderà a essere vista in una prospettiva strumentale, e non più in una prospettiva motivazionale. In sintesi, dal momento che l'utilizzo di incentivi monetari rischia di spiazzare le motivazioni intrinseche di alcuni soggetti in gioco, è necessario che questi strumenti siano utilizzati come meccanismi di "supporto e non invece come controllo" (Bagnasco 2009: 322).

Gratuità: se è vero che nell'ottica strumentale propria dell'economia neoclassica l'arte non è un bene "necessario", è allora possibile intravedere nell'incontro teatrale un *incontro di gratuità*. Viene qui in risalto il ruolo dell'artista come creatore di relazioni non strumentali, attraverso azioni rivolte potenzialmente verso chiunque, incondizionali sia rispetto a singoli atti sia rispetto a disposizioni di non-reciprocità di chi ha di fronte. Come abbiamo argomentato nel paragrafo precedente, peraltro, parlare di gratuità non vuole dire escludere il meccanismo del prezzo: rimandiamo a quanto detto in precedenza su questo aspetto, che appare innegabilmente proprio anche del bene teatrale.

Vincolo di scarsità temporale: se è vero che il tempo è sempre più identificato come una risorsa scarsa, perché insufficiente in un determinato momento per gli scopi per i quali la si vorrebbe impiegare, lo è allora anche il bene teatrale, che trova il suo vincolo temporale sia nel costo-opportunità di coltivarlo come bene relazionale, sia nella sua non riproducibilità (come tutti i beni relazionali, essendo le persone coinvolte nella creazione del bene qui e ora non possono esserlo contemporaneamente altrove).

Rispetto al primo punto lo sviluppo tecnologico ed economico tende a ridurre i costi (in termini monetari e di tempo d'uso) dei beni di consumo standard, ma a non modificare quelli dei beni di consumo relazionali, il cui fattore di produzione essenziale – il lavoro umano – è da sempre immutato. Ad esempio, uno spettacolo della durata di due ore non potrà trasformarsi in una performance di un paio di minuti (a meno di non trasformarsi in un altro bene); per questo nella fruizione di uno spettacolo è fondamentale considerare il tempo dell'esperienza, tempo necessario e vitale anche per alimentare motivazioni ed *effort* cognitivi che sostengono la fruizione del bene

¹⁰ Per Stato si intende qui in senso lato sia la sua articolazione nazionale che quella locale.



teatrale, e ne consentono il consumo ripetuto.

Se, oltre al primo aspetto, prendiamo in considerazione anche la necessità di sviluppare abilità di consumo per apprezzare beni di creatività come il bene teatrale, si apre un'ulteriore spazio di riflessione. Il consumo di teatro, infatti, dipende in gran parte dalla frequenza con il quale si effettua, e quindi non può dare utilità immediata ma necessita di processi di apprendimento culturale. Di conseguenza, parlare di beni relazionali in termini di costi e benefici istantanei non ha senso, perché mentre nei beni di consumo standard essi sono immediatamente evidenti, i beni relazionali si costruiscono a partire dalla disponibilità all'investimento temporale da parte delle persone. Nel teatro questa considerazione vale a maggior ragione, visto che esso non implica soltanto un investimento di tempo, ma una curiosità e una disponibilità alla stimolazione verso uno specifico tipo di relazionalità.

Utilità marginale crescente: come per gli altri beni relazionali, anche in ambito teatrale l'utilità marginale non decresce con il consumo: la soddisfazione e la motivazione a partecipare ad uno spettacolo aumentano (o restano costanti) con il consumo stesso, perché il bene teatrale è un *addictive good* (bene additivo)¹¹.

Riflessività relazionale: parlare di riflessività relazionale significa fare riferimento a un'interazione che sia *significativa* per gli individui che ne prendono parte. È innegabile che l'incontro teatrale renda possibili incontri di questo tipo: la relazione teatrale trova la sua garanzia nella divisione e nella distanza tra le parti, ma ha il suo fondamento nella condivisione di un linguaggio, e prima ancora, di una cultura. Il "come se" della finzione teatrale prima di divenire di competenza dell'artista è patrimonio intangibile della società e parte della conoscenza di tutti.

L'antropologo Piergiorgio Giacché, in particolare, attribuisce all'esperienza teatrale un vero e proprio valore etico, portando alla luce alcune caratteristiche di questo bene che sono sinonimo di vita buona (nel senso aristotelico del termine). Studiando i tratti essenziali dell'antropologia teatrale di Eugenio Barba, egli riconosce tre valori fondamentali nell'esistenza del bene teatro: organicità (o il suo essere azione *in vita*); gratuità; alterità. Questi valori costituiscono l'essenza stessa del bene teatrale, intrecciandosi a quelle "virtù" di cui si faceva portavoce il regista polacco Jerzy Grotowski:

¹¹ Sono beni additivi quei beni per i quali il desiderio di consumo aumenta all'aumentare del consumo stesso. Su questo aspetto si vedano Stigler e Becker 1977.



la relazione tra attore e spettatore, la ricerca di autenticità espressiva, il processo di conoscenza che scaturisce nel “fare” teatro.

In quest’ottica, la permanenza plurimillenaria del fatto teatrale non è né casuale né residuale. Risponde invece a un bisogno profondo del tempo attuale, e può trovare nuovi significativi sviluppi accogliendo lo schema proposto da Donati, come arte capace di contribuire in modo sempre più determinante a generare, oltre a capitale culturale (o creatività nell’accezione di Scitovsky), nuovo capitale sociale. Non per caso molto del teatro contemporaneo si colloca all’interno di quello che è definito *teatro sociale*, forma quanto mai vitale di arte collettiva che sempre più attraversa dimensioni comunitarie, dalla scuola alla terza età, passando per gli istituti di cura, le carceri e le associazioni del terzo settore. Più che altrove, in questo ambito il teatro è un bene relazionale che consiste in processi di riflessività relazionale, cioè “comporta il fatto che l’individuo attivi un certo tipo di azioni reciproche con altri significativi e che, come effetto di queste azioni reciproche, ne risulti una *specificità relazionale emergente*” (Donati - Solci 2011: 176). Il teatro come bene relazionale può diventare in questo come in altri contesti uno spazio in cui si sperimentano e si praticano relazioni di fiducia, una fiducia che induce a cooperare in termini di reciprocità, al di fuori di ogni scambio utilitaristico di equivalenti e piuttosto all’interno di uno scambio simbolico, che ha come esternalità positive un accrescimento della coesione e della partecipazione sociale, una maggiore partecipazione alla vita di una comunità, un maggior benessere. Solo la rinuncia all’investimento di risorse puramente individuali, che è possibile in un contesto come quello teatrale, può soddisfare l’esigenza, sempre più presente nelle società contemporanee, di riflessività relazionale; ovvero di *communitas*, intesa à la Turner come “modo di relazione liminoide, volontaristico, una scelta reciproca attuata da esseri umani totali e integrali da cui deriva una limpidezza di coscienza e di sentimenti, e a volte la generazione spontanea di nuovi modi di vedere e di essere” (Turner 1986: 209).

Beni teatrali e mercato: fiducia, relazione e imprese no profit

Studiato attraverso il paradigma relazionale, è l’intero mercato teatrale che mostra caratteristiche differenti rispetto ai mercati dei beni e servizi standard.

La determinazione della domanda di teatro (ovvero degli individui che consumano teatro)



presuppone, infatti, il riferimento a molteplici fattori: non solo la struttura complessiva delle preferenze degli individui, il prezzo del biglietto, le preferenze per questa o per altre arti sostitutive, il reddito, il tempo libero a disposizione, ma anche la qualità del bene e le motivazioni intrinseche che spingono a un suo maggiore o minor consumo. L'esperienza teatrale si caratterizza inoltre anche per gli effetti sulla fruizione individuale indotti dal consumo passato personale e dal consumo dell'intera società.

Anche dal lato dell'offerta sono molteplici le variabili da considerare: le imprese di produzione si confrontano non solo con il prezzo, con i costi dei fattori produttivi (capitale e lavoro), con la tecnologia, con il contesto legislativo nel quale operano, ma devono fare i conti con la strutturale bassa produttività implicita nel loro essere creatrici di beni di relazione – beni connotati da una rilevanza preponderante della componente umana.

In questo quadro la produzione di beni teatrali si sviluppa all'interno di dinamiche che non possono essere puramente pubblicitistiche o privatistiche, ma ricorre in modo sempre più massiccio a quella che viene definita sussidiarietà circolare¹², attraverso esperienze di vario tipo confluenti in quello che viene definito Terzo Settore, o *no profit*¹³. Agenzie, associazioni senza fini di lucro, fondazioni nate con scopi statuari che valorizzano la dimensione umana, si dimostrano sempre più idonee a favorire una maggior partecipazione sociale e capaci di adattarsi con flessibilità alle esigenze di un

¹² Il concetto di sussidiarietà non è un concetto nuovo, ma è generalmente usato o nella sua accezione verticale, come delega ai vari livelli di governo dell'amministrazione di diversi comparti della vita sociale, con in alto i soggetti istituzionali nei panni di finanziatori e in basso le realtà che offrono beni teatrali come soggetti riceventi; o orizzontale, come erogazione privatistica di alcuni tipi di servizi. Diventa invece sempre più necessario promuovere la sussidiarietà nella sua dimensione circolare, intesa come nuovo modo di amministrare che trasforma i cittadini da consumatori in "consum-attori", o "prosumers", coprotagonisti nella costruzione della produzione culturale e della coesione sociale. Il rischio di una riduttiva standardizzazione dei servizi offerti e l'insostenibilità finanziaria della sussidiarietà verticale propria del cosiddetto *welfare state*, emersa nell'ultimo decennio, ha reso evidente l'urgenza di elaborare nuove proposte operative che gravitano intorno a questa nuova concezione di sussidiarietà. Il cosiddetto *welfare society* (o *welfare* societario) postula la collaborazione fattiva e la comunicazione sinergica tra enti pubblici, imprese private e organizzazioni della società civile. Questo modello mira a migliorare i comportamenti sociali dei soggetti coinvolti, a incrementare la produzione e la fruizione collettiva dei beni, e ad aumentare le capacitazioni dei singoli individui. Nonostante lo shock derivante dal cambio di paradigma in cui la sussidiarietà è stata sempre inclusa (la sua accezione verticale) non sia stato ancora completamente metabolizzato dalle diverse parti sociali, in ambito teatrale la possibilità di integrazione stato-mercato-società civile non è mai stata così reale.

¹³ Lo status di *no profit* in ambito teatrale comporta in particolare tutta una serie di caratteristiche distintive dalle altre forme istituzionali che un'impresa può assumere, e mette in gioco valori sociali e culturali non presenti in altre forme organizzative: meritorietà sociale delle attività svolte; democraticità delle strutture organizzative; riconoscimento tramite procedure o registri specifici; trasparenza amministrativa contabile; vincolo all'atto dello scioglimento della *no profit*, del trasferimento del patrimonio ad altra *no profit*; volontarietà del rapporto di lavoro; trattamento fiscale agevolato, cioè possibilità di ricevere contributi che sono detraibili dalle imposte da parte dei donatori.



ambito dinamico e instabile come è quello teatrale. Le realtà *no profit* danno conto di una modalità di fare teatro che sente l'urgenza di divenire catalizzatore di un certo tipo di interazioni sociali, dove la relazionalità può trasformarsi in reciprocità, cooperazione e motivazione non strumentale, e diventare una leva effettiva per la crescita civile di un intero paese.

Dal momento che le asimmetrie informative¹⁴ rendono impossibile in questo ambito la scelta di consumo sulla base della conoscenza "a priori" del bene offerto, come accade invece nella maggior parte dei beni standard, il meccanismo di selezione degli spettacoli teatrali deve necessariamente basarsi su altri criteri, come quello della "fiducia" (Trimarchi 1992: 127). L'importanza attribuita alla fiducia nel processo decisionale del consumatore conferisce un ruolo centrale alle realtà *no profit* che offrono beni teatrali, in quanto soggetti capaci di inviare all'esterno dei segnali sostitutivi alle informazioni mancanti. La credibilità delle informazioni fornite è subordinata ad un processo di costruzione e rafforzamento di reputazione da parte delle stesse realtà culturali, che segnala il reale livello qualitativo della loro offerta. In questo modo l'impresa *no profit* garantisce sia i consumatori e i mecenati, sia gli artisti, che vedono prevalere non gli obiettivi speculativi tipici delle realtà *for profit*, ma quelli della reale costruzione di qualità dell'offerta e di beni relazionali.

Più in generale, l'impegno profuso da molte realtà *no profit* che operano in ambito teatrale rendono effettivo il processo che dalla produzione di beni relazionali porta all'accrescimento di nuovo capitale sociale; esse appaiono idonee a produrre relazioni connotate da tutti quei tratti analizzati in queste pagine: motivazioni intrinseche, utilità marginale crescente, gratuità dell'azione, scarsa strumentalità delle scelte di produzione e consumo, investimento temporale, cognitivo e culturale, riflessività della relazione. Se osserviamo il teatro come fonte di conoscenza, valore e capitale sociale, ma prima di tutto di reciprocità e creazione di rapporti umani non autointeressati, questo bene relazionale può trovare nel mondo del *no profit* una possibile risposta al suo sostegno, configurandosi come una sorta di "terzo teatro", un teatro periferico e catalizzatore che fa della sua sostanza "la rinuncia al risultato economico, l'utilità comune" (Bisicchia 2008: 10).

In questi spazi di condivisione autentica alla strumentalità si sostituisce la fiducia e la partecipazione, il coinvolgimento di chi vede nell'esperienza teatrale un momento di costruzione di

¹⁴ Si parla di asimmetria informativa quando una delle due parti interagenti in una relazione contrattuale ha a disposizione maggiori informazioni sulle caratteristiche del bene che viene ceduto/acquistato rispetto alla controparte.



conoscenza e cittadinanza. 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. Non solo nelle esperienze di teatralità frontale, ma anche nelle relazioni di frontiera tra arte e medicina (teatro-terapia o interventi negli ospedali e nelle case di cura), tra arte ed educazione (teatro a scuola), tra arte e disagio (teatro-carcere), tra arte e “non-luoghi”: centri, residenze, formazione, ospitalità, luoghi di produzione collettiva (happening, flashmob, festival). Produrre e consumare teatro secondo modalità che sono in continua evoluzione apre le porte a una rinnovata attenzione al mercato teatrale: una strada possibile contro noia, individualismo, frammentazione e anonimato delle relazioni sociali, verso maggiore fiducia, senso di appartenenza, e un reale benessere collettivo.



Bibliografia

ACQUARONE, ALESSANDRO

2009 *Pratica ed etica del management teatrale. Per una ridefinizione dell'“organizzazione ed economia dello spettacolo”*, Franco Angeli, Milano.

ALBANESI, ROSA

2005 *Teoria economica e metodo: dall'individualismo strumentale alle relazioni di reciprocità*, EDAS, Messina.

BAGNASCO, ANNA MARIA (a cura di)

2009 *Economia e politica dello spettacolo*, LED, Milano.

BAUMO, W. J. - BOWE, W. G.

1968 *Performing arts-the economic dilemma: a study of problems common to theater, opera, music and dance*, Massachusetts: MIT press, Cambridge.

BENHAMOU, FRANÇOISE

2011 *L'économie de la culture*, La découverte, Ivry-sur-Seine Cedex (trad. it. *L'economia della cultura*, Il Mulino, Bologna 2012).

BENTOGGIO, ALBERTO

2003 *L'attività teatrale e musicale in Italia*, Carocci Editore, Roma.

BESANA, ANGELA

2002 *Economia della cultura: degli attori economici sul palcoscenico dell'arte*, LED, Milano.

BISICCHIA, ANDREA

2008 *Fenomenologia teatrale e fenomenologia economica. I diversi saperi per progettare teatro*, UTET, Novara.

BRUNI, L. – PORTA, P.

2004 *Felicità ed economia: quando il benessere è ben vivere*, Guerini, Milano.

2006 *Felicità e libertà: economia e benessere in prospettiva relazionale*, Guerini, Milano.

BRUNI, LUIGINO

2004 *L'economia, la felicità e gli altri. Un'indagine su beni e benessere*, Città Nuova, Roma.

2006a *Reciprocità. Dinamiche di cooperazione, economia e società civile*, Bruno Mondadori, Milano.

2006b *La sfida della felicità, dei beni relazionali e della gratuità. Per uno sviluppo qualitativo*, Archivio della Scuola di Formazione all'Impegno Sociale e Politico, disponibile all'indirizzo: www.sfisp.it/lmg/ARCHIVIO/documenti/bruni2006_sfidafelicita.pdf (Ultimo accesso: 14 luglio 2016).



BRUNI, L. – ZAMAGNI, S.

2004 *Economia Civile*, Il Mulino, Bologna.

2009 *Dizionario di economia Civile*, Città Nuova, Roma.

BRUNI, L. – ZARRI, L.

2007 *La grande illusione. False relazioni e felicità nelle economie di mercato contemporanee*, Working Paper n. 39, marzo 2007, disponibile online all'indirizzo:

<http://www.aiccon.it/file/convdoc/n.39.pdf> (Ultimo accesso: 14 luglio 2016).

DE BIASE, F. – GARBARINI, A. – PERISSINOTTO, L. – SAGGION, O.

2011 *Grazie alla cultura*, Franco Angeli, Milano.

DE BIASE, FRANCESCO

2014 *I pubblici della cultura. Audience development, audience engagement*, Franco Angeli, Milano.

DE BIASE, LUCA

2007 *Economia della felicità. Dalla blogosfera al valore del dono e oltre*, Feltrinelli, Milano.

2008 *L'arte dello spettatore. Il pubblico della cultura tra bisogni, consumi e tendenze*, Franco Angeli, Milano.

DONATI, PIERPAOLO

1993 *Introduzione alla sociologia relazionale*, Franco Angeli, Milano.

DONATI, P. – SOLCI, R.

2011 *I beni relazionali: che cosa sono e quali effetti producono*, Bollati Boringhieri, Torino.

DONATO, FABIO

2013 *La crisi sprecata: per una riforma dei modelli di governance e di management del patrimonio culturale italiano*, Aracne, Roma.

GALLINA, M. – PONTE DI PINO, O.

2014 *Le buone pratiche del teatro: una banca delle idee per il teatro italiano*, Franco Angeli, Milano.

GIACCHÈ, PIERGIORGIO

2004 *L'altra visione dell'altro. Una equazione tra antropologia e teatro*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli.

GUI, B. – SUDGEN, R.

2005 *Economics and Social Interaction: accounting for interpersonal relations*, CUP, Cambridge.



HYDE, LEWIS

1983 *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property*, Random House, New York (trad. It. *Il dono: immaginazione e vita erotica della proprietà*, Bollati Boringhieri, Torino 2005)

NARDI SPILLER, CRISTINA

2005 *Incontro con l'economia dell'arte*, Giappichelli Editore, Torino.

PENNELLA, G. – TRIMARCHI, M.

1993 *Stato e mercato nel settore culturale*, Il Mulino, Bologna.

SACCO, P. – CALIANDRO, C.

2011 *Italia reloaded: ripartire con la cultura*, Il Mulino, Bologna.

SACCO, P. – ZAMAGNI, S.

2002 *Complessità relazionale e comportamento economico. Materiali per un nuovo paradigma relazionale*, Il Mulino, Bologna.

2006a *Verso un paradigma relazionale nelle scienze sociali*, Il Mulino, Bologna.

2006b *Teoria economica e relazioni interpersonali*, Il Mulino, Bologna.

SANTAGATA, WALTER

1998 *Economia dell'arte: istituzioni e mercati dell'arte e della cultura*, UTET, Torino.

2014 *Il governo della cultura. Promuovere sviluppo e qualità sociale*, Il Mulino, Bologna.

SANTAGATA, W. – PUGLISI, A.

2009 *Musica e spettacolo: il palcoscenico dimezzato*, in «Libro bianco sulla creatività. Per un modello italiano di sviluppo», EGEA, Milano, pp. 321-346.

SCIARELLI, F. – TORTORELLA, W.

2004 *Il pubblico del teatro in Italia: il quadro attuale e gli scenari futuri*, Electa, Napoli.

SCITOVSKY, TIBOR

1976 *The joyless economy: The Psychology of Human Satisfaction*, Oxford University Press, New York, Oxford (trad. it. *L'economia senza gioia. La psicologia della soddisfazione umana*, Città nuova, Roma 2007)

TESSARI, ROBERTO

2005 *Teatro e antropologia. Tra rito e spettacolo*, Carocci Editore, Roma.

TRIMARCHI, MICHELE

2002 *Economia e cultura. Organizzazione e finanziamento delle istituzioni culturali*, Franco Angeli, Milano.



TURNER, VICTOR

1982 *From ritual to theatre. The human Seriousness of Play*, The Johns Hopkins University Press, London (trad. it. *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986)

VERDE, MELANIA

2008 *Apertura dell'economico alla relazionalità*, documento presentato in occasione del V° workshop "Economia Sociale: il contributo dei giovani economisti", 6-7 giugno 2008, Facoltà di Economia di Forlì. Il documento è disponibile online all'indirizzo: http://www.aiccon.it/file/convdoc/Apertura_dell_economico_alla_relazionalit.pdf (Working Paper n. 53, 21 ottobre 2008. Ultimo accesso: 14 luglio 2016).

STEFANO ZAMAGNI

2005 *L'economia civile e i beni relazionali*, in Riccardo Viale (a cura di) *Le nuove economie. Dall'economia evolutiva a quella cognitiva: oltre i fallimenti della teoria neoclassica*, Il sole 24 Ore S.p.A., Milano.

Riviste

BODO, C. – BODO, S.

2007 *La coesione sociale e le politiche pubbliche per la cultura*, in «Economia della cultura: rivista trimestrale dell'Associazione per l'economia della cultura», n. 4, pp. 485-497.

BRUNI, L. – STANCA, L.

2008 *Watching alone: relational goods, television and happiness*, in «Journal of economic behavior and organization», n. 65, pp. 506-528.

DONATI, PIERPAOLO

2011 *Alla scoperta dei beni relazionali*, in «Non profit: diritto & management degli enti non commerciali», n. 3, pp. 59-78.

DURANTI, C. – SACCO, P. – ZARRI, L.

2007 *Definire il profilo del consumatore di cultura in Italia*, in «Economia della cultura: rivista trimestrale dell'Associazione per l'economia della cultura», n. 3, pp. 351-363.

FUORTES, CARLO

2007 *Gli spazi della cultura e l'evoluzione dell'offerta*, in «Economia della cultura: rivista trimestrale dell'Associazione per l'economia della cultura», n. 4, pp. 429-438.

GUI, BENEDETTO

1987 *Éléments pour une définition d'«économie communautaire»*, in «Notes et Documents», n. 19-20, pp. 32-42.



SACCO, P. – ZARRI, L.

2004 *Cultura, promozione della libertà positiva e integrazione sociale*, in «Economia della cultura: rivista trimestrale dell'Associazione per l'economia della cultura», n. 4, pp. 499-508.

SANTAGATA, W. – SEGRE, G. – TRIMARCHI, M.

2007 *Economia della cultura: la prospettiva Italiana*, in «Economia della cultura: rivista trimestrale dell'Associazione per l'economia della cultura», n. 4, pp. 409-419.

STIGLER, G. J. – BECKER, G.S.

1977 *De gustibus non est disputandum*, in «The American Economic Review», n. 2, vol. 67, pp. 76-90.

STUMPO, GIULIO

2006 *I consumi culturali: le abitudini dei cittadini italiani*, in «Economia della Cultura: rivista trimestrale dell'Associazione per l'economia della cultura», n. 2, pp. 179-189.

TAORMINA, ANTONIO

2006 *Il teatro e i suoi pubblici*, in «Economia della Cultura: rivista trimestrale dell'Associazione per l'economia della cultura», n. 2, pp. 171-177.

THROSBY, DAVID

2012 *Artistic labour markets: why are they of interest to labour economist?*, in «Economia della cultura: rivista trimestrale dell'Associazione per l'economia della cultura», n. 1, pp. 7-15.



Abstract – IT

La differenza tra la maggior parte delle forme d'arte e il teatro viene alla luce in un aspetto elementare: il teatro nasce come relazione non riproducibile tra individui. Le qualità costitutive dell'esperienza teatrale, corporeità e compresenza di alterità, portano alla luce alcuni tratti essenziali di questo bene, e lo rendono interessante ai fini di un'analisi economica che consideri quest'arte come bene relazionale. Secondo questo approccio, il bene teatro si configura come fenomeno culturale che non può essere concepito come semplice "servizio pubblico", ma piuttosto come risorsa desiderabile, bene nel senso etico del termine, qualcosa di buono per la civiltà. Visto come bene relazionale il teatro è un'esperienza che porta ricchezza al tessuto umano e a quello sociale con un'influenza sempre più nota sulla felicità delle persone, sulla qualità della vita, sulla crescita globale, che non dimentichi l'importanza del benessere dei singoli per realizzare il benessere dell'intera società.

Abstract – ENG

The difference between theatre and other art forms is revealed by one basic aspect: Theatre arises from an unreproducible relationship between individuals. The fundamental qualities of the theatrical experience – physicality and the copresence of others – reveal some important aspects of theatre, making it an interesting object of any economic analysis considering this art form as a relational good. From this perspective, theatrical events seem to be a cultural phenomenon that can't be thought merely as a "public service", but instead as a desirable resource which benefits society. Studied as a relational good, the theatrical experience brings a richness to human relationships and has a significant influence on human happiness, quality of life and global growth without neglecting the importance of the wellbeing of the individual in realising the wellbeing of society as a whole.

ALESSANDRA TODESCO

Laureata magistrale con lode in Economia e Diritto e in Discipline Teatrali. Ha ricoperto ruoli amministrativi in diverse contesti universitari, ed è attualmente responsabile amministrativa, HR e qualità presso uno *spinoff* di ambito ingegneristico. Da sempre interessata a temi culturali e sociali, studia teatro e pratiche coreutiche da molti anni. Membro di varie realtà associative, tra cui il Comitato Giovani Unesco, nel tempo libero si occupa di diffusione dei contenuti propri dell'economia civile.

ALESSANDRA TODESCO

I earned a double master's degree in Law and Economics and Theatre Studies. I've worked in administrative positions for several universities and I'm currently the administrative manager at an engineering company. I'm interested in cultural and social issues and I've been studying drama for many years. As a member of various organisations, such as the Giovani Unesco Committee, in my free time I'm involved with publicising the topics developed in the civil economics field.



SEZIONE I: FARE-TEATRO COME BENE CULTURALE E RELAZIONALE: STUDI, ISTITUZIONI E CONTESTI IN ITALIA

Scenario e ruoli sociali delle Associazioni teatrali non professionistiche italiane

Cinzia Toscano

Questo intervento nasce con lo scopo di indagare l'attuale universo del teatro non professionistico italiano, cercando da una parte di comprenderne la consistenza e la sostanza in termini di organizzazione, e dall'altra valutarne l'influsso sul teatro professionistico. I quesiti dai quali scaturisce la riflessione riguardano i cambiamenti che hanno caratterizzato nel tempo le formazioni non professionistiche (cambiamenti dovuti anche a una legislazione più specifica a regolare il comparto *no profit*) e il ruolo che svolgono nella contemporaneità all'interno delle comunità locali in cui stanziano. In questo studio si è deciso di utilizzare la locuzione 'teatro non professionistico' per non incorrere nelle ambiguità dei termini 'amatoriale', inteso oggi con una sfumatura di senso quasi spregiativa, e 'filodrammatico' che risuona, nel senso comune, come qualcosa di obsoleto e legato, come si vedrà, ad una fenomenologia teatrale statica.

L'indagine è stata condotta analizzando, tramite interviste, l'organizzazione e il ruolo a livello locale e nazionale di due fra le tre¹ più grandi associazioni italiane di teatro non professionistico, ossia la FITA - Federazione Italiana Teatro Amatori e la UILT - Unione Italiana Libero Teatro. Queste due associazioni² raccolgono insieme il 90% delle compagnie non professionistiche provviste di uno statuto e di un atto costitutivo presenti su tutto il territorio nazionale.

Per tentare di delineare lo stato attuale del teatro non professionistico bisogna, sicuramente, partire dalle definizioni che di esso sono state date: *in primis* questo tipo di teatro assume forma e significato in opposizione al teatro professionistico. Il *Dizionario dello spettacolo del '900* curato da

¹ Oltre alla FITA e alla UILT esiste anche la TAI (Ente per il Teatro e lo spettacolo Amatoriale Italiano), cui sono affiliate circa il 10% delle compagnie non professionistiche italiane.

² In quanto associazioni senza scopo di lucro, entrambe si finanziano attraverso il versamento di una quota associativa annuale da parte dei propri iscritti. Per la FITA l'affiliazione costa 95 euro per ogni compagnia (dato relativo all'annualità 2016), in più i singoli affiliati pagano una quota assicurativa per gli infortuni e le responsabilità civili che varia in base al tipo di assicurazione scelta dal singolo componente. Per la UILT la quota associativa nazionale per compagnia è di 60 euro (dato 2016) cui va aggiunta la quota regionale stabilita autonomamente da ogni Regione; singolarmente i componenti dell'Associazione pagano 10 euro per le spese assicurative. Le quote diminuiscono in entrambi i casi per gli associati minorenni e ultrasessantenni. L'affiliazione a queste due Associazioni permette alle compagnie di svincolarsi dalla richiesta della liberatoria ENPALS grazie alla convenzione che entrambe hanno firmato nel 2002 con l'ente pubblico. La convenzione prevede l'esenzione dall'obbligo di richiedere l'agibilità ENPALS per ogni spettacolo; per tale motivo la FITA e la UILT, ogni anno, rendono conto all'ente pubblico delle nuove affiliazioni.



Felice Cappa e Pietro Gelli così si esprime alla voce 'filodrammatica':

“in quanto chi vi lavora [...] recita [...] per passione, senza proporsi fini di lucro [...]. Il teatro dilettantesco dopo le sue diversificate forme storiche [...] diventa teatro dei filodrammatici [...] verso la fine del Settecento, quando gruppi di dilettanti si organizzano in modo più o meno stabile, nelle due forme giunte fino a noi [...] filodrammatica 'laica' e filodrammatica 'parrocchiale' con una benemerita appendice nell'ambito del recupero sociale [...] in realtà non esistono differenze sul piano etico. Il filodrammatico dedica il suo tempo libero al teatro come scelta culturale, come autorealizzazione vocazionale e morale; il professionista consacra tutta la sua vita al teatro con le stesse motivazioni, ma ricavandone la necessaria remunerazione. Ma anche questa è una fragile classificazione, la cosiddetta multimedialità spinge oggi molti attori professionisti ad attività che poco hanno a che vedere con la totale consacrazione al teatro” (Cappa – Gelli 1998: 404-405).

Mentre nell'*Enciclopedia dello spettacolo* fondata da Silvio D'Amico, la voce 'filodrammatici' recita:

“con questo termine si designano coloro che svolgono attività continuativa e organizzata nel teatro drammatico non professionistico. Essi si distinguono dai dilettanti quanto alla genesi storica e al carattere particolare della loro attività. Il termine dilettante è [...] generico, e si applica vuoi agli attori del periodo antecedente al sorgere del professionismo, vuoi [...] a quanti si esibiscono occasionalmente in spettacoli non commerciali. Il fenomeno dei filodrammatici risale al sec. XIX, e si afferma nei primi decenni del sec. XX, in connessione con la nascita di organismi popolari aventi finalità sociali, educative e ricreative” (AA.VV. 1954: 322-330).

Da queste definizioni si evince non solo la lunga storia che si lega alla nascita delle compagnie filodrammatiche, che rappresenta già di per sé un valore aggiunto in termini di tradizione, ma anche la distinzione tra dilettanti e filodrammatici che sembra essere calzante ancora oggi vista la grande presenza sul territorio italiano di compagnie, per così dire, estemporanee, ossia non provviste di statuto e atto costitutivo, che si esibiscono saltuariamente in diverse occasioni; risulta quindi difficile, se non impossibile, censire il numero preciso di queste forme di aggregazione. Dalle definizioni, inoltre, non rimane escluso il ruolo che i gruppi di teatro non professionistico svolgono,



sin dalla loro nascita, a livello sociale nelle realtà locali e non, e nella gestione del tempo libero. Aspetto, quest'ultimo, che nel teatro professionale ha iniziato ad avere importanza con le spinte di rinnovamento degli anni '60 e '70 del '900³ e che si è successivamente formalizzato nell'Animazione Teatrale e nel Teatro di base prima, e nel Teatro Sociale dopo. Inoltre emerge con chiarezza quanto labile sia la distinzione su base puramente economica tra professionisti e non professionisti, visto sia l'impiego di tempo ed energie spese dai rispettivi comparti, sia la comune scaturigine da cui l'impulso della creazione teatrale nasce. Si evince anche l'ampliamento semantico, in ambito artistico, del termine 'professionista' che racchiude alcune varianti emerse nel contemporaneo⁴. Va inoltre considerato che, nonostante queste compagnie lavorino senza scopo di lucro e che, quindi, prevedano che tutti gli incassi derivanti dalle loro attività vengano reinvestiti nelle associazioni stesse (e non ridistribuiti tra i soci), esse sono soggette al pagamento di imposte attraverso la SIAE e l'INPS (ex ENPALS). In conclusione sembra opportuno dare rilievo al fatto che molto spesso l'incontro con una compagnia o gruppo non professionistico rappresenta il primo, e a volte anche l'unico, approccio che adulti o giovani hanno con il teatro.

FITA e UILT tra associazionismo e lavoro sociale

Sia la FITA che la UILT sono associazioni non governative, apolitiche e senza scopo di lucro che sotto la loro sigla raccolgono la maggior parte delle compagnie non professionistiche esistenti in Italia e i cui scopi sono pressoché assimilabili.

³ Ci si riferisce al modello organizzativo che venne prediletto durante quegli anni dalle formazioni teatrali, ossia la struttura cooperativistica: "l'adesione verso una nuova forma d'organizzazione, unita alla volontà di confrontarsi con spazi normalmente non deputati alla pratica teatrale, avrebbe dunque permesso di condividere e promuovere – secondo i gruppi di recente formazione – un progetto culturale di più ampio respiro. [...] Non bisogna dimenticare che al di là delle ricadute più squisitamente artistiche, la nuova formula organizzativo-distributiva intendeva determinare soprattutto delle ripercussioni di ordine politico. 'Cooperativa' esprime, infatti, la negazione del professionismo teatrale, e in particolare di quello attorico, in nome di un teatro capace di soddisfare bisogni largamente condivisi" (Margiotta 2013: 76). Atteggiamento che porterà al fenomeno del "decentramento teatrale" che vide fra le prime esperienze in Italia il lavoro di Giuliano Scabia (iniziato nel 1969) nei quartieri periferici di Torino. Sempre negli stessi anni un altro fenomeno da tenere in considerazione è quello dello spontaneismo e dei gruppi di base che alla fine degli anni '70 delinearono l'approdo del teatro professionistico in aree del sociale non praticate in precedenza: "nel tentativo di operare sulla base dello stretto rapporto tra cultura e territorio, proponendo un'esperienza di teatro vitale e necessario" (*Ibidem*: 142). Per approfondire: De Marinis 1987; Margiotta 2013.

⁴ Oltre alla 'multimedialità' cui si riferiscono Cappa e Gelli nella loro definizione, si pensi, ad esempio, a quelle compagnie di professionisti (per ore di lavoro, formazione e propria decisione) che nell'attesa di entrare nel circuito teatrale ufficiale si mantengono facendo laboratori teatrali e/o altri lavori non artistici.



La FITA, fondata nel 1947, è la più longeva e, come da statuto nazionale:

“ha lo scopo di stimolare e sostenere la crescita culturale attraverso ogni espressione dello spettacolo. E ancora, promuovere la diffusione dell’arte teatrale e dello spettacolo in ogni sua forma e con ogni mezzo legalmente consentito; nonché l’utilizzo, la gestione e il recupero degli spazi teatrali e/o teatrabili. È un’organizzazione di volontariato che persegue il fine della solidarietà civile, sociale e culturale, della promozione sociale, ampliando la conoscenza dei vari settori di azione attraverso contatti fra persone, enti ed associazioni e proponendosi come luogo di incontro e di aggregazione nel nome dei vari campi di interesse e dei fini perseguiti. Si propone, altresì, di favorire lo sviluppo di iniziative destinate alla formazione artistico-culturale e sociale, tramite l’utilizzo di tutti i mezzi di informazione possibili. Per la sua attività non si rivolge solamente ai propri associati [...] esplica la sua attività prevalentemente nei settori della cultura, delle arti, dell’editoria, delle varie forme di spettacolo dal vivo e non, nonché della formazione ad esse connessa”⁵.

La UILT, fondata nel 1977, intende:

“raccolgere intorno a sé quelle forze teatrali che, in base all’attività svolta sia a livello nazionale che internazionale, qualifichino l’Associazione sotto il profilo culturale, sociale ed artistico ed affrontino con spirito unitario, sia pure in una democratica e pluralistica diversità ideologica, il tema del rinnovamento del teatro per addivenire a forme di libera espressione artistica; in aderenza alle realtà derivanti dai profondi mutamenti verificatisi in ogni settore artistico e culturale, si propone di valorizzare l’attività dei gruppi aderenti con la consapevolezza che qualsiasi espressione artistica deve essere parte integrante della vita dell’uomo. Intende coordinare il movimento delle associazioni culturali e/o compagnie costituite per la promozione dell’attività teatrale realizzata senza scopi di lucro; facilitare lo scambio di spettacoli tra i gruppi associati; indire selezioni, organizzare rassegne e concorsi, partecipare ad iniziative promosse da altre organizzazioni, enti ed istituti; facilitare e sostenere l’istituzione di centri di cultura teatrale, scuole e corsi di attività teatrale; fornire la migliore assistenza alle iniziative destinate alla valorizzazione del teatro; tenere i rapporti con le organizzazioni similari in Italia e all’estero;

⁵ Statuto FITA: <http://www.fitateatro.it/public/site/page?view=statuto> (Ultimo accesso: 26 giugno 2016).



intraprendere attività editoriale sia su stampa, sia su supporto audiovisivo, sia su altro mezzo;
intraprendere ogni attività di promozione culturale a vantaggio dei propri iscritti⁶.

Entrambe hanno un'organizzazione piramidale con Organi Centrali e Organi Periferici. La FITA ha un'organizzazione interna basata su sei Organi Centrali e due Organi Periferici⁷. Attualmente il Presidente Nazionale FITA è Carmelo Pace, in carica da otto anni, e le elezioni per il rinnovo del Direttivo Federale si tengono ogni quattro anni. La UILT invece ha sette Organi Centrali⁸ e, come Organi Periferici, fa riferimento alle UILT Regionali. Il Presidente Nazionale UILT è dal 2014 Antonio Perelli, e il rinnovo delle cariche ha una cadenza triennale. Nell'indagine, oltre ad Antonio Perelli e Francesco Pirazzoli (Tesoriere Nazionale FITA) in qualità di membri nazionali, sono stati coinvolti anche i rispettivi presidenti regionali dell'Emilia Romagna – Pardo Mariani (UILT) e Gianni Sterpi (FITA) – al fine di comprendere meglio come si sviluppino i rapporti tra il livello nazionale e il livello regionale di entrambe le associazioni.

Partendo da ciò che le due associazioni esplicano nei loro statuti, gli obiettivi fondamentali, oltre a quello di coordinamento tra le diverse realtà non professionistiche, sono la diffusione dell'arte teatrale in tutti i livelli sociali (includendo in questo ambito anche la diramazione di informazioni legate al settore legislativo⁹, organizzativo e amministrativo sul territorio nazionale e il rapporto con le istituzioni governative), la formazione in ambito artistico (attraverso corsi, stage e residenze) e lo stimolo alla libera creazione artistica (con rassegne, concorsi e contatti a livello internazionale). Questi tre ambiti sono effettivamente il cuore pulsante delle due associazioni e ognuna di esse tenta di perseguire tali obiettivi in maniera diversa. In questa sede si cercherà di mostrare l'impegno nella produzione, diffusione e formazione teatrale sia della FITA che della UILT, con particolare attenzione alla dimensione regionale (e quindi locale), nazionale e internazionale a cui entrambe le associazioni danno importanza.

Dai dati raccolti è emerso che la FITA indirizza il proprio contributo ai gruppi non professionistici

⁶ Statuto UILT: <http://www.uilt.it/statuto.html> (Ultimo accesso: 26 giugno 2016).

⁷ Organi centrali: Assemblea delle Associazioni, Consiglio Federale, Comitato Direttivo, Presidente della Federazione, Collegio dei Probiviri, Collegio dei Revisori. Organi Periferici: Comitati Regionali e Comitati Provinciali.

⁸ Assemblea Nazionale, Consiglio Direttivo, Presidente dell'Unione, Vice Presidente, Segretario, Collegio dei Revisori dei Conti, Collegio dei Probiviri.

⁹ Sembra opportuno specificare che entrambe le associazioni organizzano anche corsi di aggiornamento gratuiti riguardanti la sicurezza in teatro basati sulla normativa istituzionale in vigore.



soprattutto in ambito amministrativo e organizzativo, andando a svolgere il ruolo di organo mediatore tra le compagnie affiliate e le Istituzioni nazionali in termini di informazione e aggiornamento.

La Federazione Italiana Teatro Amatori è presente in tutte le regioni d'Italia e raggiunge le 1400 compagnie affiliate superando i 32.000 iscritti come singoli.

Francesco Pirazzoli - La FITA non è un'agenzia di spettacolo, noi non garantiamo alle compagnie degli spettacoli o la possibilità di entrare in un circuito, è una Federazione che tutela i diritti e gli interessi delle compagnie attraverso l'informazione immediata che riguarda burocrazia e aspetti giuridici [...] La nostra assistenza copre molti livelli di risposte sia contabili che amministrative. Adesso per esempio il Ministero delle Politiche Sociali ci ha finanziato un progetto che si chiama 'Informatizza teatro' con cui abbiamo informatizzato tutte le nostre realtà regionali e attraverso il nostro sito diamo la possibilità a tutte le compagnie di poter tenere la contabilità in autonomia, ossia possono accedere alla registrazione di tutte le partite contabili. Oltre a questo c'è anche la possibilità di presentare il 730 on line tutto in maniera gratuita¹⁰.

L'informazione e il sostegno amministrativo sono due dei punti forti della Federazione; la maggior parte dei gruppi o delle compagnie non professionali, infatti, ha poca conoscenza delle norme che regolano il comparto *no profit*, carenza che deriva principalmente dal fatto che in passato la legislazione dedicata a questi temi non fosse molto specifica o, meglio, non venisse rispettata come oggi accade: "fino a poco tempo fa era possibile fare spettacoli senza controlli, adesso coloro che organizzano, sia privati che enti pubblici, pretendono tutte le certificazioni riguardanti gli attori e le attrezzature utilizzate"¹¹. Il supporto della Federazione è indispensabile nell'orientamento delle compagnie non professionistiche all'interno della burocrazia italiana, non sempre esplicita in campo artistico.

La capacità di adattamento della Federazione ai cambiamenti della società contemporanea, sia da un punto di vista amministrativo che nelle pratiche d'informazione, è rappresentativa della costante presenza attiva e propositiva di questa realtà. Il progetto "Informatizza teatro" finanziato dal Ministero, cui fa riferimento Pirazzoli, nasce dall'ascolto delle esigenze degli affiliati e dalla necessità di snellire le pratiche burocratiche relative all'ambito *no profit*. Oltre a quello che Pirazzoli descrive

¹⁰ Intervista a Francesco Pirazzoli (Tesoriere Nazionale FITA), raccolta da chi scrive il 9 maggio 2016, Lugo (Ravenna).

¹¹ *Ibidem*.



nello stralcio d'intervista riportato sopra, in un futuro prossimo l'associazione vorrebbe rendere facilmente fruibile il proprio archivio creando una pagina nel sito web della Federazione da cui poter attingere gli spettacoli che le compagnie non portano più in scena. Un progetto, quindi, in continuo ampliamento, che ha costituito un cospicuo investimento economico, ma che ha portato un ritorno d'immagine non indifferente anche in termini di nuovi affiliati:

Francesco Pirazzoli - quando riusciamo a dare delle risposte entro le 24 ore già per le compagnie è un aiuto indispensabile. Questa maniera di essere presenti ha avuto un successo incredibile: in passato mediamente avevamo 30-35 nuovi ingressi di compagnie, quest'anno nello stesso periodo abbiamo registrato 120 nuove affiliazioni, un numero pauroso che senz'altro ci fa superare quello dell'anno scorso¹².

Il rapporto con le Istituzioni governative è, per entrambe le associazioni nazionali, un tema scottante così come fonte di contraddizioni; le istituzioni vengono percepite come ostacoli o comunque come qualcosa che non facilita le attività dell'associazionismo. Per cercare di delineare i rapporti tra la FITA, la UILT e le istituzioni governative si riportano due stralci particolarmente utili delle interviste già citate:

Perelli - In che rapporti siete con le Istituzioni governative?

Toscano - Pessimi. In quanto associazione riconosciuta nell'albo nazionale delle Associazioni di Promozione Sociale, sia il Ministero del Lavoro che quello delle Politiche Culturali ci conosce e ci dava una sovvenzione annuale di 5.000 euro, che per noi a livello economico non era un granché, ma era un riconoscimento dell'utilità del nostro servizio al sociale. Dal 2015 non abbiamo più questo appoggio a causa della *spending review*. Ci è rimasto il cinque per mille che è poca cosa. Se parliamo di SIAE non ci fa degli sconti perché siamo amatoriali, anzi sembrerebbe quasi che ce l'abbia con noi. Quindi non abbiamo nessun vantaggio, paghiamo le tasse regolarmente. [...] Anzi, sembrerebbe che il fisco ci scruti da vicino come se avesse timore che sotto la nostra sigla si infili qualche realtà professionista. A volte capita che qualche compagnia ci provi, noi stiamo sempre molto attenti, bisogna presentare lo statuto e se non è conforme ai nostri principi e al nostro statuto nazionale, chiediamo di rivederlo. L'ENPALS ogni anno ci chiede di vedere il bilancio del 10% delle nostre compagnie, quindi ogni anno i bilanci di 80 compagnie [in totale la UILT ne conta 800 sul territorio nazionale] vengono controllati¹³.

Toscano - Come sono i rapporti della FITA con le Istituzioni governative?

Pirazzoli - Noi siamo stati riconosciuti dal Ministero come Associazione di Promozione Sociale,

¹² *Ibidem*.

¹³ Intervista ad Antonio Perelli (Presidente Nazionale UILT), raccolta da chi scrive il 4 marzo 2016, Roma.



quindi per legge tutte le nostre affiliate hanno tale diritto, ovvero tutte le nostre compagnie affiliate hanno il riconoscimento di Associazione di Promozione Sociale e quindi di conseguenza sono iscritte di diritto al registro nazionale delle Associazioni di Promozione Sociale. Poi qui vengono fuori anche delle contraddizioni, perché ad esempio la mia compagnia che è affiliata alla FITA e quindi iscritta all'albo nazionale delle Associazioni di Promozione Sociale, non lo è in quello dell'Emilia Romagna perché per farlo bisogna seguire un altro iter. Abbiamo presenziato a diversi incontri con la Regione, ma non siamo ancora riusciti a trovare un accordo.

Toscana - Quindi è un rapporto complesso?

Pirazzoli - Vede, c'è molta differenza tra Nord e Sud, tra regione e regione. Vi sono Regioni che sono supportate bene dagli enti pubblici ad esempio il Friuli è supportato bene dalle leggi regionali, anche il Veneto e le Marche lo sono. Il resto delle Regioni invece non riceve un appoggio adeguato. Nel Meridione invece sono gli enti locali, come comuni e provincie, che un minimo sostengono le compagnie amatoriali e organizzano eventi. Si parla sempre di un livello basilare, ma c'è¹⁴.

La formazione in ambito artistico sembra essere il focus centrale dell'Unione Italiana Libero Teatro, che conta circa 800 compagnie affiliate e circa 14.000 membri come persone singole. Uno dei suoi punti di forza in termini di formazione e sviluppo culturale dei propri iscritti è il Centro Studi UILT, fondato nel 1997 con l'intento di promuovere attività di formazione per gli associati, coinvolgendo esperti interni ed esterni all'Unione. Attraverso diversi tipi d'iniziativa il tentativo del Centro è quello di alimentare il confronto e il dibattito sul teatro di base. Il Centro Studi ha la sua sede centrale a Roma e da esso parte il coordinamento dei vari Centri presenti nelle sedi regionali, che però godono di completa autonomia nella gestione delle attività proposte:

Toscana - Cos'è il Centro Studi UILT e che funzione ha?

Sabbatani - Considerando l'altra grande associazione italiana, la FITA, noi ci distinguiamo per la formazione. Contrariamente ad altre associazioni in cui si privilegia la produzione teatrale e quindi anche l'inserimento in rassegne o altro, la UILT ha nel proprio statuto, quindi come fondamento di base, lo sviluppo della formazione dell'attore [...]. Il nostro primo obiettivo è che dobbiamo evolverci come attori. Quello di fare della formazione è un diritto e un dovere per i nostri iscritti. Gli attori amatoriali già sacrificano molte ore del loro riposo per darsi al teatro, e se si affianca alle prove anche la formazione capirà che è un impegno quasi a tempo pieno. Il Centro Studi dell'Emilia Romagna è un fiore all'occhiello rispetto al resto d'Italia,

¹⁴ Intervista a Francesco Pirazzoli, cit.



abbiamo una grande tradizione, quella di Fognano, dove presso un istituto religioso abbiamo la possibilità tutti gli anni, nel secondo weekend di settembre, di andare a fare una residenza di tre giorni durante la quale facciamo formazione teatrale.

Toscana - Può delineare una panoramica storica del Centro Studi?

Sabbatani - Il Centro Studi è stato fondato insieme alla UILT perché risponde all'esigenza degli iscritti UILT di formarsi e di approfondire temi legati alla teatralità. Quando è nata la UILT il Centro Studi non era un'organizzazione a parte, come è adesso, ma era un organismo interno all'associazione. Nel momento in cui la UILT si è ingrandita ed è stata divisa in competenze regionali abbiamo deciso di creare prima il Centro Studi nazionale che dava le direttive alle regioni e poi sono stati creati quelli regionali. I vari Centri di Studio regionali hanno quindi una gestione e un'organizzazione separata dalla UILT e sono gestiti dai dirigenti regionali che fannoriferimento direttamente a quello nazionale. Saranno sette-otto anni che abbiamo deciso di separare il Centro Studi dall'organizzazione generale dell'associazione, anche se dalle ultime riunioni che abbiamo fatto è emersa l'esigenza di ritornare un po' più interni al direttivo della UILT, per evitare che certe decisioni prese dal Centro Studi non vengano comprese dai direttivi regionali. Adesso infatti abbiamo stabilito che le decisioni del Centro Studi siano condivise con il direttivo subito, in modo da essere contestualizzate e meglio comprese. Il Direttore Nazionale del Centro Studi è Flavio Cipriani che è molto attento e ci dà diversi stimoli. Il Centro Studi è anche un canale per attivare la partecipazione dei giovani alle attività della UILT¹⁵.

La residenza cui accenna la Direttrice Giovanna Sabbatani, ospitata dall'Istituto Emiliani di Fognano di Brisighella (RA), rappresenta all'interno delle attività promosse dal Centro Studi un momento di intensa formazione per gli associati. Per chiarire meglio che tipo di attività si svolgano durante questi tre giorni, si riporta il programma previsto per il settembre 2016 fornitomi dalla Direttrice:

- Laboratorio di voce e gesto condotto da Loretta Giovannetti
- "L'arte del comico" condotto da Domenico Lannutti
- Laboratorio di trucco teatrale condotto da Apollonia Tolo
- "Il lavoro dell'attore sul testo e sul personaggio" condotta da Viviana Piccolo
- Laboratorio sul musical condotto da Beatrice Buffadini
- Teatro d'improvvisazione con Antonio Vulpo

¹⁵ Intervista a Giovanna Sabbatani (Direttrice del Centro Studi UILT Emilia Romagna), raccolta da chi scrive l'11 maggio 2016, Bologna.



- Laboratorio tecnico artistico sull'uso della luce nello spettacolo condotto da Franco Campioni
- Laboratorio di dizione condotto da Piersanti Alida
- "L'arte di vivere sul palcoscenico" condotto da Natalija Florenskaia

Si tratta di un'offerta che abbraccia molti settori dell'arte teatrale, con una particolare attenzione alla formazione dell'attore che avviene attraverso la sperimentazione di pratiche differenti. I corsi non sono gratuiti, ma vengono offerti a costi molto contenuti (circa 50 euro per ogni laboratorio) e durante i tre giorni di residenza ogni partecipante può decidere a quali corsi prendere parte. La residenza di Fognano è curata e organizzata dal Centro Studi Emilia Romagna, ma la partecipazione è aperta a tutti gli affiliati UILT d'Italia. Oltre a ciò, la UILT redige tutt'oggi una rivista trimestrale che vide la sua prima pubblicazione nel 1996, con il titolo "Notizie U.I.L.T.", cui dal 1997 il Consiglio Direttivo UILT assegna un piccolo finanziamento e che dal 2000 è distribuita a ogni tesserato UILT con il nuovo titolo "Scena. Notiziario trimestrale della UILT". Dal 2011 la rivista è anche consultabile on line sul sito dell'Unione. La quasi ventennale rivista è il "mezzo mediante il quale tutti possono colloquiare tra loro e con gli organi dell'Unione. In ogni numero c'è spazio per la presentazione di qualche compagnia, per le notizie riguardanti gli spettacoli, le rassegne, i festival, i corsi, i convegni, per gli aggiornamenti sulle normative, per i temi proposti o richiesti dai gruppi... per tutto quanto è Teatro"¹⁶. La rivista ospita interventi di artisti e studiosi di teatro ed è uno dei mezzi per tenere aggiornati tutti gli affiliati sulle attività dell'Unione; è infatti nella rivista che sono stati pubblicati gli atti della prima edizione (2015) dell'iniziativa "Tracce. Studio – Osservatorio sul Teatro Contemporaneo", un vero e proprio osservatorio che cerca di ritagliare dei momenti di riflessione legati a temi precedentemente concordati; l'anno scorso il tema prescelto è stato *Lo spazio e le forme della parola in scena*¹⁷. L'Osservatorio, per il suo primo anno, è stato ospitato all'interno del "Premio Sele d'Oro Mezzogiorno"¹⁸ e rappresenta uno dei momenti d'incontro a livello nazionale

¹⁶ http://www.uilt.it/scena_presentazione.html (Ultimo accesso: 10 giugno 2016).

¹⁷ Alla tavola rotonda conclusiva dei quattro giorni, che ha visto avvicinarsi momenti di spettacolo e momenti di riflessione, hanno preso parte Gerardo Guccini, Enrico Pitozzi (docenti del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna e componenti dell'Osservatorio); Francesco Randazzo (regista e drammaturgo); Moreno Cerquetelli (giornalista e critico teatrale); Flavio Cipriani (Direttore Nazionale del Centro Studi UILT) e Cathy Marchand (Living Theatre).

¹⁸ Svolto dal 3 al 6 settembre 2015 a Oliveto Citra (SA), al Premio sono correlate altre attività come incontri, seminari, mostre, editoria, musica, cinema e teatro.



della UILT. Anche la partecipazione a questo evento è regolamentata da un bando cui tutte le compagnie UILT possono partecipare proponendo non solo i propri spettacoli, ma soprattutto il proprio contributo in termini di idee e nuove proposte atte a far crescere sempre di più il livello delle attività associative legate alla formazione¹⁹. Altra rassegna proposta dalla UILT a livello nazionale è il concorso “Corti Teatrali” che vede protagoniste le ultime creazioni delle compagnie come dei veri e propri “studi” *work in progress*. Alla conclusione della rassegna, infatti, è previsto un momento di dialogo e confronto cui tutte le compagnie sono invitate per condividere impressioni e suggerimenti.

Anche la FITA organizza ogni anno delle attività di formazione artistica e in particolare la “Festa del Teatro”, un evento dedicato a tutte le compagnie affiliate e che rappresenta la manifestazione di punta della Federazione. Si tratta di un evento itinerante (viene organizzato ogni anno in una città diversa) e costituisce uno dei momenti di maggior aggregazione tra le diverse realtà che compongono la Federazione. All’interno della Festa vi è la possibilità di partecipare a seminari dedicati al teatro o alle tecniche recitative, a mostre e incontri studio o convegni sul ruolo del teatro non professionistico. Inoltre nell’ambito della Festa del Teatro viene istituita un’*accademia* temporanea (“Accademia del Teatro Italiano”) riservata a giovani tra i 18 e i 25 anni, che vengono preventivamente selezionati attraverso un bando nazionale e che hanno la possibilità di partecipare a un laboratorio creativo per una settimana, dal quale verrà creato lo spettacolo conclusivo della Festa. Il laboratorio è condotto da uno dei registi affiliati, su preventiva presentazione di un progetto di formazione. Altra iniziativa presente all’interno della Festa è il Premio FITALIA, assegnato a una delle compagnie da una giuria di esperti: le compagnie inviano i video dei propri spettacoli e la giuria, coordinata dal direttore artistico della Federazione Mauro Pierfederici, sceglie il vincitore che

¹⁹ Si riporta una parte del bando distribuito dalla UILT per l’edizione 2016 di “Tracce” (che si svolgerà anche quest’anno a Oliveto Citra in settembre) in cui si danno le indicazioni generali da seguire per partecipare e si sottolinea la necessaria presenza delle compagnie a tutte le attività della rassegna, soprattutto a quelle dedicate al confronto: “[...] l’indicazione è quella di riservare uno spazio di rappresentazione e di studio a lavori che si occupino di un teatro contemporaneo definito tale non solo per la scelta delle argomentazioni (saranno prescelti spettacoli con una drammaturgia tratta da testi originali, nuove scritture e da riscritture), ma soprattutto che agiscano in quel concetto di drammaturgia che si occupa di tutte le composizioni dello spettacolo e non solo della scrittura, legato al concetto di scrittura scenica che per lavoro di composizione porta al testo spettacolare, all’atto performativo. [...] Ogni compagnia sarà ospitata dalla UILT per il periodo di *Tracce* in pensione completa presso le strutture convenzionate. [...] Si ribadisce la necessaria presenza a tutte le proposte di “Tracce” compreso l’osservatorio sul teatro contemporaneo momento essenziale di tutto il percorso” (Bando ufficiale UILT per la seconda edizione, diramato il 30 maggio 2016 e fornito dalla Direttrice del Centro Studi Emilia Romagna Giovanna Sabbatani).



parteciperà di diritto al Festival Internazionale di Viterbo. Quest'ultimo è organizzato insieme al Comitato provinciale FITA di Viterbo, in collaborazione con il Comune, e nel 2016 giunge alla sua XXI edizione. Infine la Federazione dedica ai suoi affiliati più giovani (fino ai 30 anni) una "Scuola permanente di alta formazione delle arti dello spettacolo" che ha la durata di un intero anno (l'attuale edizione ha avuto inizio nel gennaio 2016 e si concluderà nel gennaio 2017); la guida della Scuola è affidata al regista Daniele Franci e

"il progetto ha lo scopo di incentivare la formazione dei giovani interessati ad approfondire e migliorare le proprie competenze sulle arti dello spettacolo, attraverso workshop con docenti sia italiani che stranieri di Teatro, Danza, Canto, Mimo e Regia. I contenuti dello stage verteranno su tecniche attoriali, studio del personaggio, tecniche di coreografia e arte scenica, tecniche di regia, canto, movimento su scena, improvvisazione, nozioni di fonica e illuminotecnica. Tutti i contenuti saranno affrontati attraverso esercitazioni pratiche e lavori di gruppo e saranno finalizzati alla realizzazione di una performance di teatro danza in lingua italiana e straniera (francese e inglese)"²⁰.

Inoltre, nel 2016 la Federazione ha istituito la seconda edizione del Gran Premio del Teatro Amatoriale, basato sui concorsi che durante l'anno si sono svolti nelle singole regioni. Possono quindi partecipare al concorso quelle compagnie che si sono già aggiudicate il premio come Miglior Spettacolo ai concorsi regionali. Ogni singolo concorso è organizzato utilizzando un *format* comune, basato su una giuria itinerante che si reca a visionare gli spettacoli nel luogo e nella data indicati dalla compagnia partecipante. L'adesione è libera per tutte le compagnie FITA della propria regione e gli spettacoli proposti non hanno limiti specifici di genere teatrale e durata; devono però costituire uno spettacolo completo²¹.

Come si è cercato di mostrare elencando le diverse attività svolte dalle due associazioni, la spinta alla libera creazione artistica è uno dei punti cardine intorno a cui entrambe ruotano, dimostrandosi enti molto attivi nella promozione di concorsi, rassegne e festival che, anche in questo caso, si

²⁰ Bando di partecipazione alla quarta edizione (2016-2017), reperibile on-line all'indirizzo: <http://www.fitateatro.it/public/site/page?view=itaf> (Ultimo accesso: 6 giugno 2016).

²¹ Informazioni tratte dal bando ufficiale diffuso dalla FITA per l'edizione 2016.



producono sia localmente che su scala nazionale. Questi eventi sono momenti fondamentali sia per la formazione artistica degli associati sia per sviluppare una consapevolezza teorica legata alla forma d'arte che essi hanno deciso di praticare. Inoltre, le associazioni rappresentano un'importante opportunità per conoscere e confrontarsi con gruppi provenienti da realtà diverse, andando a rafforzare la rete di connessioni interregionali che sono alla base della circolazione d'idee e punti di vista di cui la creazione artistica si nutre incessantemente. Ancora, queste attività sono rappresentative della maniera di gestire i rapporti tra realtà nazionale e locale, e sottolineano la capacità di queste associazioni di mantenersi contemporaneamente e consapevolmente in una dimensione locale e globale. La dimensione internazionale non rimane esclusa da queste prospettive, infatti la UILT è membro permanente dell'AITA-IATA (International Amateur Theatre Association)²² e del CIFTA (Conseil International des Fédérations Théâtrales d'Amateurs de culture latine) e aderisce all'I.T.I. (International Theatre Institute), tutte realtà che hanno finalità molto simili a quelle delle due associazioni italiane. Attraverso queste collaborazioni si attuano scambi tra compagnie internazionali, sempre nell'ottica di un arricchimento reciproco. A tal proposito sembra utile nominare almeno un esempio concreto di compagnia non professionale, affiliata alla UILT, che si spinge davvero al confine con il teatro professionistico sia per la qualità degli spettacoli che per l'attenzione alla formazione d'attore che, infine, per la presenza in festival e rassegne internazionali. La compagnia teatrale "Costellazione"²³ di Formia (Latina) con le sue produzioni è stata presente nelle più importanti manifestazioni internazionali non professionistiche, riscuotendo grande successo di pubblico e critica nonché innumerevoli riconoscimenti. Fondata nel 2005 da Roberta Costantini, Maria Giuseppina Ottaviana, Piras e Marco Marino, la compagnia ha vinto diversi premi tra cui il premio come migliore spettacolo internazionale con *Gente di plastica* sia al Festival Faces without Masks nel 2012 a Skopje in Macedonia che, nello stesso anno, a Le Festival International du Théâtre professionnel a Fès in Marocco. Inoltre ha partecipato al Festival Mondiale di Teatro World Congress & International Theatre Festival di Changwon e Masan in Corea del Sud nel 2007, dove è

²² Ulteriori informazioni su queste associazioni internazionali sono reperibili nelle pagine web: AITA-IATA <http://www.aitaiata.org/gil/>; CIFTA <http://www.cifta.org/v1/index.php/fr/>; I.T.I. <http://www.iti-worldwide.org/>.

²³ Si riportano qui solo alcune informazioni basilari sulla compagnia: per un approfondimento sulle modalità di lavoro, gli spettacoli, i laboratori e le attività internazionali si rimanda la sito web della compagnia: http://www.costellazioneteatro.it/index.php?option=com_content&view=frontpage&Itemid=1 (Ultimo accesso: 28 giugno 2016).



stata selezionata come unica Compagnia italiana in rappresentanza dell'Italia e dei Paesi Europei di lingua latina con lo spettacolo *Il folle*.

Al fine di definire il rapporto con il pubblico e le attività dedicate ai giovani dalle due Associazioni, si rivelano particolarmente preziosi alcuni stralci delle interviste raccolte:

Toscana - Che tipo di pubblico ha il teatro amatoriale?

Perelli - Roma, come tutte le grandi città, da questo punto di vista è un discorso un po' a parte. Infatti Roma ha molti teatri e quindi molta concorrenza ed è difficile trovare teatri pieni. Ogni compagnia in genere il pubblico se lo cerca e se lo trova tra i parenti e gli amici, e si attua una sorta di scambio del tipo "io vengo da te, tu vieni da me". In realtà il teatro è molto più attivo nei centri più piccoli, ad esempio Faenza è una piccola città con una partecipazione del pubblico molto elevata. Non so da cosa dipenda, forse proprio dalle dimensioni ridotte della città e quindi la sera le persone scelgono di andare a teatro piuttosto che rimanere a casa a guardare la TV. [...] Normalmente è in provincia che il teatro si gode un po' di più e la gente partecipa di più, però purtroppo in provincia il livello è un po' più basso.

Toscana - Com'è la partecipazione dei giovani sia nel pubblico che negli iscritti alla UILT?

Perelli - È il problema di fondo, la partecipazione giovanile è in realtà un problema per molte realtà, io parlo da insegnante e preside che ha avuto a che fare con molte generazioni di giovani. In particolare questa generazione è molto demotivata, hanno una visione della vita molto arida, quindi non è facile interessarli. Io conduco un laboratorio teatrale nella scuola dove ho insegnato per 24 anni, e lo conduco dal '91 ininterrottamente. L'anno scorso mi è venuta voglia di fare la versione teatrale del testo del Gianni Schicchi di Puccini. A me sembra un miracolo che i ragazzi di oggi possano sentirsi attratti da una cosa del genere, tutto dipende da come gli viene proposto. Partecipare a questi laboratori significa sottoporsi a una gerarchia, al rispetto dei ruoli e lavorare intensamente per diverse ore su un testo: è la magia del teatro che ogni volta si compie [...]. È difficile coinvolgere i giovani; sotto questo profilo la UILT ha un ottimo risultato perché negli ultimi due anni è cresciuto notevolmente il numero dei minorenni iscritti alla UILT.

Toscana - Avete pensato delle attività specifiche affinché questo avvenisse?

Perelli - Sì, sollecitiamo sempre tutte le nostre compagnie a dotarsi di un laboratorio per i giovani, chi è bravo insegna quello che sa, condivide le sue conoscenze e quello di buono che ha imparato. Nonostante il numero dei giovani iscritti sia aumentato è ancora poco, i giovani preferiscono altri svaghi quindi coinvolgerli nel teatro non è facile. Quello che ancora li coinvolge di più è il musical, però con una visione molto superficiale. Il teatro impegnato li attira molto meno e nonostante noi facciamo di tutto non possiamo avere troppo perché [ci



scontriamo con la] mancanza di una cultura teatrale di base nella società. In realtà manca una cultura di fondo per la formazione teatrale. Sotto il profilo psicologico, per liberarsi dalle paure, dai timori dalle repulsioni interne, il teatro aiuta molto, il lavoro laboratoriale aiuta molto; insegna a stare insieme, a lavorare insieme, a rispettare i ruoli, ad aspettare pazientemente il proprio turno. Tutto un gioco di equilibri, anche perché la compagnia non professionistica ha una mentalità diversa da quella professionistica che le consente di vedere le cose in maniera diversa. Per esempio il laboratorio scolastico si avvicina come struttura e pensiero a una compagnia amatoriale. Nella mia esperienza con i laboratori mi è capitato anche di riuscire a far recitare un ragazzino balzubiente; raggiunti questi obiettivi cosa vuoi che mi importi di tutto il resto, se il pubblico viene o no, se guadagno dei soldi o no: la missione del laboratorio teatrale è raggiunta. Questo è lo spirito che dovrebbe animare il teatro. Se fossi un professionista sceglierei dei temi che vanno più di moda, sceglierei attori capaci e un teatro che possa attirare molto pubblico, ma questa è un'ottica che a noi non interessa e a scuola se il laboratorio lo faccio io che sono pensionato e non ho bisogno di essere pagato per farlo, potrebbero permetterselo molte più scuole. Da noi meno si parla di soldi meglio è, sappiamo che non è quello che ci spinge a fare teatro.

Toscano - Ed è questo il discrimine tra teatro amatoriale e professionale?

Perelli - Esatto, il nostro modo ci consente di vedere le cose con un'altra ottica che ci dà quello slancio e quella passione, quella serenità e quel sorriso che manca in altri contesti. Credo che far crescere culturalmente il teatro non professionistico sia un impegno per me etico per far crescere culturalmente la nazione. Bisogna lavorare sui giovani. Avevamo ideato un registro nazionale di coloro che dovrebbero insegnare teatro nelle scuole perché non possono essere solo i docenti, né possono essere solo attori o registi che non hanno competenze didattiche e pedagogiche, ci vorrebbero persone che possiedono entrambe le competenze e non è così facile trovarle, ce ne sono ed è per questo che bisognerebbe inserirle in un registro nazionale, in modo da poter fornire delle valide alternative e il personale più adatto per le scuole che adotteranno il laboratorio teatrale nei loro curricula. Questa è la stessa cosa che si è verificata con l'inserimento dell'insegnamento dello strumento musicale a scuola, è stato un problema trovare le persone con le competenze giuste²⁴.

Toscano - Che percentuale di giovani associati avete in FITA?

Pirazzoli - L'età media dei nostri affiliati è di 42 anni, è bassa e si sta abbassando negli ultimi anni perché abbiamo tante iniziative nuove e soprattutto compagnie di nuova formazione che provengono da scuole di teatro o da esperienze scolastiche e si riuniscono in compagnie per provare a fare teatro. Iniziative come il FITALIA, ad esempio, sono dedicate ai giovani fino ai 25 anni. Ci sono molte compagnie che al loro interno hanno dei minorenni. In una fase assembleare non hanno diritto di voto, in quanto minorenni, però sono iscritti regolarmente nel libro soci.

²⁴ Intervista ad Antonio Perrelli, cit.



Toscana - Che tipo di pubblico ha il teatro non professionistico?

Pirazzoli - Anche nell'ambito della regione stessa abbiamo un pubblico molto variegato. Ad esempio a Lugo i quarantenni e anche più giovani vengono, in altre parti dell'Emilia Romagna ovviamente no, a Cesena ad esempio l'età media degli spettatori è più alta. Io credo dipenda anche dalle proposte che gli organizzatori e le compagnie fanno, perché se, per esempio, si porta in scena un testo romagnolo classico ai giovani non interessa. Di quelle figure che vengono portate dai nostri testi dialettali, quali il garzone, il prete, l'ubriaco i giovani non si interessano.

Toscana - In base alla sua esperienza che idea si è fatto del livello qualitativo e di ricerca?

Pirazzoli - Parlando dell'Emilia Romagna ci sono delle compagnie che ultimamente si stanno scostando da una posizione estremamente dialettale a una fase più ampia in cui entrano altre realtà. [...] Si stanno allargando gli orizzonti anche nei generi che vengono indagati. Poi dipende anche da come l'organizzatore prepara il pubblico; se abitui il pubblico a delle opere di bassa qualità poi gli andrà bene tutto, se invece inizi a proporre qualcosa di qualità, se poi proponi qualcosa di brutto se ne accorgono subito. *Il pubblico va formato, c'è chi lo fa e chi no.* [...] La qualità c'è. [...] Io credo che anche andare a vedere le compagnie di infimo grado ti fa imparare qualcosa, ad esempio ciò che non devi fare. Però è anche vero che se la qualità non è buona la compagnia trova delle difficoltà nell'avere delle date, il pubblico ti vede una volta e poi non torna. Non c'è niente di più giudicante del pubblico. Poi il pubblico quando lega a un nome una buona qualità, ha la certezza di cosa va a vedere. Molte compagnie fanno spettacoli legati al passato e sta pure bene, l'importante è che lo facciano bene²⁵.

I temi del pubblico e della partecipazione giovanile ricoprono una notevole importanza all'interno dei gruppi non professionali e le testimonianze riportate mettono in luce dinamiche già conosciute in fatto di reclutamento del pubblico. Il loro valore aggiunto consiste nel far emergere un punto di vista sul valore dell'arte teatrale, che diventa anche un valore d'uso del teatro, solitamente sottaciuto quando si parla di 'teatro amatoriale': l'attenzione per la trasmissione di un sapere nato dall'esperienza, uno sguardo particolare per le nuove generazioni, la necessità di sperimentare nuove forme di messa in scena e le conseguenze positive sulla creazione artistica dell'essere svincolati dal contesto economico del guadagno. La necessità di ampliare le proprie competenze e, quindi, la propria efficacia, è un'esigenza che non si spegne e sprona i gruppi, forse quelli di nuova formazione in maniera più convinta, a sperimentare generi, testi e modalità di messa in scena che nascono dalla condivisione con il proprio gruppo e dal lavoro individuale di artisti con competenze

²⁵ Intervista a Francesco Pirazzoli, cit.



trasversali (attori, drammaturghi, scenografi, tecnici specializzati, costumisti, truccatori). Il contatto radicato con la comunità (e quindi con il proprio pubblico) dà loro l'*input* fondamentale per modificarsi in base alle risposte del pubblico e per coinvolgere le nuove generazioni. Inoltre, concepire il lavoro laboratoriale come mezzo per la crescita culturale e dare maggiore importanza al percorso *nel* teatro (in cui sono comprese anche tutte quelle conoscenze di carattere organizzativo e amministrativo), piuttosto che allo spettacolo finale, svela "una rete di microsomiglianze" (Meldolesi 1987: 15) che, almeno nelle pratiche, li rende affini al circuito teatrale ufficiale. Inoltre, la consapevolezza del proprio ruolo e delle proprie potenzialità spinge queste associazioni a costituirsi parte propositiva nelle discussioni che riguardano le problematiche dell'insegnamento del teatro come disciplina curricolare nelle scuole.

Infine, come si è visto, la FITA e la UILT pongono un'attenzione particolare alla formazione, all'esperienza e alla consapevolezza dell'arte teatrale, plasmando identità singole e di gruppo. Quest'ultimo punto permette di tornare su due argomenti già citati nel corso dell'intervento, ossia il primo incontro con l'arte teatrale e il processo di trasformazione identitaria che s'innesca all'interno delle compagnie non professionistiche. Si tratta, in realtà, di due facce della stessa medaglia: il primo incontro con il teatro, che nella maggior parte dei casi è costituito dai laboratori scolastici o dalla "compagnia di paese", rappresenta un *imprinting* non indifferente. Esso ha sul singolo conseguenze sempre diverse, sviluppandosi in base alla passione e all'interesse personale. Tale incontro può anche influenzare le proprie scelte di vita avviando quel processo di trasformazione individuale che si concretizza, per esempio, nel passaggio da non professionisti a professionisti:

Toscana - Il passaggio al professionale, oltre alle differenze economiche, in cosa consiste?

Mariani - Molti prima di lavorare in maniera professionale si sono formati in ambito non professionistico, ad esempio Luca Mazzamurro, che ha cominciato con noi e adesso sta avendo dei grandi successi come professionista. [...] È una propria rivendicazione [di capacità personali]: tutti gli attori non professionisti vedono il passaggio al professionismo come un successo, *il loro lavoro e il loro sacrificio vengono gratificati*. È come chi a un certo punto fa un'invenzione e, improvvisamente diventa famoso. È *una soddisfazione personale*; il suo nome inizia ad avere ampi spazi.



Toscana - Quindi, secondo lei, non è una differenza a livello tecnico?

Mariani - No, non tutte le compagnie sono perfette a livello tecnico, *ci sono delle compagnie zoppicanti e quelle le aiutiamo facendo formazione*. Però ci sono delle compagnie che hanno una capacità tecnica molto elevata. Ad esempio Sergio Pizzo a Mordano o La Lolla di Faenza, sono compagnie di non professionisti ma sono più bravi di molti professionisti. Hanno degli attori molto bravi, che lasciano a bocca aperta²⁶.

*Considerazioni conclusive*²⁷

Le realtà locali si sono definite nell'opposizione delineatasi, principalmente nel XX secolo, tra locale e globale. L'inserimento dell'individuo in una dimensione globale attraverso le nuove vie di comunicazione, sempre più efficienti nell'assottigliare le distanze in termini di spazio e tempo, ha fatto sì che si tornasse a riflettere sull'importanza delle realtà locali come depositarie di un bagaglio culturale legato a uno specifico luogo e conservatrici di una specifica identità sociale. Tali realtà sono caratterizzate da una grande diversità culturale e si fondano sulle tradizioni espresse da un gruppo o da individui che rispecchiano le aspettative della comunità, proprio perché sono espressione della loro identità culturale e sociale, delle norme e dei valori che si trasmettono in forma orale, scritta e artistica (anche artigianale). La formazione di gruppi di teatro non professionistico rappresenta una delle più diffuse forme di aggregazione sociale presenti nelle comunità locali ed essi sono uno dei modi in cui gli abitanti di una comunità entrano in relazione, condividendo lo scopo ben preciso di fare cultura. Questi gruppi, nati dalla condivisione di un'ideologia comune, rappresentano anche una delle possibilità con cui i componenti di una comunità possono impiegare il proprio tempo libero. L'esigenza di trovare delle occupazioni fuori dalle ore di lavoro si fece più pressante in Italia quando, nel 1923, il Consiglio dei Ministri approvò la riduzione delle ore di lavoro giornaliera da 16 a 8, con il conseguente incremento della nascita di associazioni, tra le quali la memoria degli italiani trova come primo riferimento il Dopolavoro Ferroviario²⁸, che rappresenta il primo e più importante dopolavoro per numero di adesioni e quantità di iniziative promosse in Italia. Lo sviluppo del tempo libero è quindi legato al progresso

²⁶ Intervista a Pardo Mariani (Presidente UILT Emilia Romagna), raccolta da chi scrive il 19 febbraio 2016, Bologna.

²⁷ Si tratta, appunto, di considerazioni che non hanno la pretesa di essere complete o esaustive, ma che prospettano un possibile campo di studi futuro in ambito storiografico.

²⁸ La nascita del Dopolavoro Ferroviario è stata sancita dal Regio Decreto Legge del 25 ottobre 1925.



della cultura intellettuale dei lavoratori e di conseguenza la sua etica si rifà alle ideologie dell'autogestione e dell'autogoverno (Cfr. Naville: 1963). Il tempo libero riguarda, quindi, la libera scelta del soggetto ed "è un insieme di occupazioni alle quali l'individuo può dedicarsi di buon grado, sia per riposarsi, sia per divertirsi, sia per sviluppare la sua partecipazione sociale volontaria, la sua informazione o la sua formazione disinteressata, dopo essersi liberato di tutti i suoi obblighi professionali, familiari o sociali" (Dumazedier 1963: 505). Da questa citazione del sociologo francese J. Dumazedier possiamo recuperare tre diverse funzioni del tempo libero: funzione di riposo, di divertimento, di sviluppo della personalità; quest'ultima rappresenta quella di maggior interesse nel proseguimento di questa riflessione. Nella contemporaneità le associazioni senza scopo di lucro o *no profit* sono una delle realtà presenti a tutti i livelli della società e svolgono attività sia di volontariato che di produzione e promozione culturale in collaborazione o in sostituzione delle istituzioni. Non dimentichiamo poi che il teatro non professionistico ha sempre trovato e costruito la propria casa in quei luoghi e in quelle comunità cui il teatro professionistico per lunghissimo tempo non ha avuto interesse a introdursi: nella piccola sala da cento posti, nei teatri delle difficili periferie italiane e nelle scuole.

Da qualche tempo i professionisti hanno iniziato a collaborare assiduamente e in situazioni sempre diverse con non professionisti²⁹ per progetti limitati nel tempo e finalizzati ad una performance, istituendo una pratica che si dispiega più o meno con la stessa struttura: creazione di un gruppo proveniente da una comunità definita o istituito attraverso chiamate pubbliche rivolte a individui di ogni età, genere e provenienza³⁰; laboratorio pratico; messa in scena. Si rivela quindi la necessità del teatro professionistico di avvicinarsi a quella realtà locale da cui i non professionisti nascono e su cui esercitano il loro ruolo principale. In tal senso, il lavoro dei non professionisti, slegato dalle logiche economiche che regolano il teatro professionistico, può esercitare realmente un ruolo aggregativo, di condivisione e di formazione disinteressata e permanente, soprattutto nella prospettiva in cui si tratta di un lavoro e di una presenza continuativa, non sporadica, non legata a un singolo progetto e a

²⁹ In questo caso utilizzare la locuzione 'non professionisti' risulta quasi improprio, perché ci si riferisce a persone completamente lontane dal mondo teatrale, che non ne conoscono le dinamiche, non hanno mai avuto una formazione in tal senso: veri e propri "dilettanti" dell'arte drammatica.

³⁰ In altri casi la "chiamata" può invece essere indirizzata a categorie ben specifiche come bambini, anziani o uomini/donne. Naturalmente la natura della "chiamata" varia in base al progetto di partenza e agli obiettivi prefissati.



una determinata messa in scena. È quindi indubbio che entrare in collaborazione con le comunità locali e immergersi nelle storie delle persone comuni costituisca una fonte di ispirazione e di nutrimento per il teatro professionistico.

In conclusione, le due realtà associative al centro di questa riflessione costituiscono una rete, un circuito, un sistema teatrale parallelo a quello ufficiale, parimenti organizzato, continuativo e ampiamente ramificato sul territorio, con una distribuzione capillare che si dispiega a partire dalle realtà locali, passando per quelle regionali e nazionali e che approda a esperienze internazionali. Questo tipo di organizzazione sembra avvicinarsi a quella definizione di “microsocietà degli attori” di cui scriveva Claudio Meldolesi nel suo omonimo saggio.

“Per microsocietà dovrà intendersi l’insieme sociale delle compagnie di tutti i Paesi in cui attecchì il seme della Commedia dell’Arte [...] *Fu dunque una società paradossale, fatta di dislivelli qualitativi, di difformità linguistiche, di frastagliate abilità* [...] Come immaginare una società del genere? Sarebbe impossibile, se non si considerasse la viscerale forza di coesione determinata dalla finalizzazione del recitare” (Meldolesi 2013: 60 – Corsivo di chi scrive).

I modi di autoproduzione e autoaggregazione; la passione viscerale per la recitazione; la capacità di aggiornare la propria struttura organizzativa in base ai mutamenti della società; l’attitudine a modificare i propri progetti in base al pubblico e l’aggiornamento continuo dei temi in analisi del ‘circuito non professionistico’, sembra combacino con quegli stessi modi che caratterizzarono il mondo teatrale prima della professionalizzazione dell’attore. Questo induce a pensare che il teatro amatoriale, filodrammatico, non professionistico sia il più diretto erede di quel modo di fare teatro. Di conseguenza, nella contemporaneità, esso rimane al di fuori del sistema teatrale ufficiale³¹, non a causa di un livello qualitativo inferiore (naturalmente esistono compagnie più e meno capaci), ma per la necessità di mantenere intatto *quel* modo di fare teatro; forse, affinché esso continui ad essere la radice da cui prendere ispirazione e che alimenta – in determinati periodi – il teatro professionistico. La ‘microsocietà dei non professionisti’, seguendo ancora Meldolesi, è per “metà

³¹ Non si vuole qui intendere che i gruppi non professionistici vogliano o desiderino entrare all’interno di questo circuito. Più volte durante le interviste sono emerse la consapevolezza e la volontà di rimanere non professionisti per continuare ad avere maggiore libertà creativa.



esterna e per metà interna alle società degli uomini normali” (Meldolesi 2013: 60). L’immissione in un sistema gerarchico riconoscibile, quali sono le associazioni nazionali, permette, in prima istanza, di sancire l’esistenza del fenomeno in sé come fondato su solide basi, creando così una microsocietà circoscritta; ma allo stesso tempo rimanere non professionisti lascia a ogni singolo gruppo la possibilità di mantenersi sempre a contatto con la “società degli uomini normali” di cui sono interlocutori e attori attivi. Concludendo, il teatro non professionistico costituisce una fucina cui riferirsi nei momenti di stasi del professionismo e, probabilmente, questo incontro trova il proprio senso nella dialettica tra passato e presente, tra la continuità nella discontinuità; “l’attore ha ancora bisogno di conservarsi simile a un uomo a dispetto di tanti registi e amministratori teatrali che vorrebbero vedergli addosso la naturalezza stereotipata dell’uomo dabbene” (Meldolesi 2013: 77).



Bibliografia

AA.VV.

1958 *Enciclopedia dello spettacolo* (alla voce 'filodrammatici'), Le Maschere, Roma.

ALLEGRI, LUIGI

2005 *L'arte e il mestiere. L'attore teatrale dall'antichità ad oggi*, Carrocci editore, Roma.

BERNARDI, CLAUDIO

2004 *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci editore, Roma.

CAPPA, F. – GELLI, P. (a cura di)

1998 *Dizionario dello spettacolo del '900*, Baldini&Castoldi, Milano.

DE MARINIS, MARCO

1987 *Il Nuovo Teatro 1947 - 1970*, Bompiani, Milano.

DUMAZEDIER, JOFFRE

1963 *Lavoro e tempo libero*, in *Trattato di sociologia del lavoro*, Friedman G. – Naville P. (a cura di) Franco Angeli, Milano.

1993 *Sociologia del tempo libero*, Franco Angeli, Milano.

MARGIOTTA, SALVATORE

2013 *Il nuovo Teatro in Italia 1968 - 1975*, Titivillus, Pisa.

MELDOLESI, CLAUDIO

1984 *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni editore, Firenze.

1987 *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecaute del teatro italiano*, Bulzoni editore, Roma.

2013 *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in Mariani L. – Schino M. – Taviani F. (a cura di) *Pensare l'attore*, Bulzoni editore, Roma.

ROSSI, PIETRO

2000 *Arte, società e tradizioni culturali nell'era della comunicazione telematica: il caso del teatro amatoriale*, tesi di laurea, Università di Bologna, inedita.

Sitografia

Compagnia Teatrale Costellazione

www.costellazioneteatro.it

Federazione Italiana Teatro Amatori

www.fitateatro.it



Società Italiana degli Autori ed Editori

www.siae.it

Unione Italiana Libero Teatro

www.uilt.it

Altre fonti

Per la UILT:

Statuto Unione Italiana Libero Teatro (<http://www.uilt.it/statuto.html>; ultimo accesso: 18 giugno 2016).

Intervista ad Antonio Perrelli, Presidente nazionale UILT del 4 marzo 2016, Roma.

Intervista a Giovanna Sabbatani, Direttrice del Centro Studi UILT Emilia Romagna dell'11 maggio 2016, Bologna.

Intervista a Pardo Mariani, Presidente UILT Emilia Romagna del 19 febbraio 2016, Bologna.

Bando UILT per "Tracce. Studio – Osservatorio sul Teatro Contemporaneo".

Per la FITA:

Statuto Federazione Italiana Teatro Amatoriale (<http://www.fitateatro.it/public/site/page?view=statuto>; ultimo accesso: 18 giugno 2016).

Intervista a Francesco Pirazzoli, Tesoriere Nazionale FITA del 9 maggio 2016, Lugo (Ravenna).

Intervista a Gianni Sterpi (vice Presidente FITA Emilia Romagna) del 23 marzo 2016, San Lazzaro di Savena (Bologna).

Bando FITA per la "Scuola permanente di alta formazione delle arti dello spettacolo".

Bando FITA per il "Gran Premio del Teatro Amatoriale".

Bando FITA per "Accademia del Teatro Italiano".



Abstract – IT

Il presente contributo indaga l'attuale universo del teatro non professionistico italiano nel tentativo di comprenderne la consistenza in termini di organizzazione. I quesiti dai quali scaturisce questa riflessione riguardano i cambiamenti che hanno caratterizzato nel tempo le formazioni non professionistiche (cambiamenti dovuti anche a una legislazione più specifica a regolare il comparto *no profit*) e dal ruolo che queste ultime svolgono nella contemporaneità all'interno delle comunità locali in cui stanziano. L'indagine è stata condotta all'interno della cornice delle due grandi associazioni italiane di teatro non professionistico: la Federazione Italiana Teatro Amatori e l'Unione Italiana Libero Teatro.

Abstract – ENG

This paper investigates the present scenario of the non-professional theater associations in Italy so as to understand their current form of organization. The study focuses on the changes that have characterized in time the non-professional associations (due also to the improvement of the legislation regulating the no profit sector) and the social role in contemporary local communities. The survey was conducted within the two most relevant Italian associations of non-professional theater: the Italian Federation of non-professional Theatre (Federazione Italiana Teatro Amatori) and the Italian Union of Free Theatre (Unione Italiana Libero Teatro).

CINZIA TOSCANO

È Dottoranda di ricerca presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna con un progetto riguardante le sperimentazioni teatrali del regista giapponese Hirata Oriza. Su questi temi ha pubblicato *Bunraku e Android-Human Theater. Un confronto tra scena tradizionale e contemporanea in Giappone* («Antropologia e Teatro», n. 4, 2013) e *Dal teatro colloquiale gli androidi gentili: la scena sperimentale di Hirata Oriza* («Histryo», *Dossier: Teatro in Giappone oggi*, 2012). Ha conseguito nel 2012 la Laurea Magistrale in Discipline dello spettacolo dal vivo presso il medesimo Ateneo e dal 2014 è collaboratrice di «Antropologia e Teatro».

CINZIA TOSCANO

Is a Ph.D. candidate at Department of Arts of University of Bologna. Her research concerns Japanese director Hirata Oriza's experimental theater. She published *Bunraku and Android-Human Theater. A compare between traditional and contemporary theatrical scene in Japan* («Antropologia e Teatro», n. 4, 2013) and *From colloquial theater to kinds androids: the experimental theatrical scene of Hirata Oriza* («Histryo», *Dossier: teatro in Giappone oggi*, 2012). She obtained her Master's Degree in 2012 in Live and Performing Arts at the same University and since 2014 she works for the editorial board of «Antropologia e Teatro».



SEZIONE I: FARE-TEATRO COME BENE CULTURALE E RELAZIONALE: STUDI, ISTITUZIONI E CONTESTI IN ITALIA

Teatro amatoriale: definizioni e scelte drammaturgiche

Arianna Ferrucci

“Si chiama amatoriale il teatro fatto senza fini di lucro, solo per il piacere di esplorare altri mondi, altre vite” (Cerliani 2015). Prima ancora di volgere lo sguardo alla questione terminologica vera e propria, credo che la suddetta spiegazione della Cerliani, pur nella sua sinteticità, sia quanto di più essenziale e preciso possa delineare il fenomeno del teatro non professionistico, poiché tiene conto di quelle che di fatto sono le due principali caratteristiche che identificano quelli che, nel modo più specifico possibile, potremmo definire “operatori non professionisti” di teatro.

La mancanza di fini di lucro (assai più dell’aspetto dilettevole e ricreativo, al quale è comunque inevitabilmente collegato), individua infatti in maniera chiara e univoca chiunque svolga un’attività nell’ambito teatrale non per questioni di carattere economico (diversamente dagli attori e registi di professione, nei quali la passione per l’arte teatrale si accompagna inevitabilmente alla necessità di ricavarne un guadagno) bensì per puro piacere personale, senza aspettarsi in cambio altro compenso che non sia l’applauso del pubblico. Nella maggior parte dei casi, infatti, chi opera nell’ambito del teatro oggi definito più comunemente come “amatoriale” possiede già un’occupazione da cui trae profitto, e può dunque dedicare all’attività teatrale solamente il tempo libero. Il secondo aspetto messo in luce dalla Cerliani, quello relativo al fattore dilettevole del fare teatro, è invece quello che, almeno da un punto di vista strettamente etimologico, deve aver ispirato una delle espressioni più frequentemente utilizzate per riferirsi, non senza un certo pregiudizio di fondo, a chi svolge una qualsiasi attività con modalità non professionistiche: quella, appunto, di “dilettante”.

Del resto, a dispetto del parere del tutto singolare di Luigi Allegri, secondo cui in ambito teatrale, diversamente da qualsiasi altro settore, si sia da sempre dato maggior credito all’attività dei dilettanti piuttosto che a quella dei professionisti¹, e a dispetto anche del fatto che nel corso della storia ci siano stati effettivamente dei casi in cui, accusati i professionisti di ignoranza e incapacità,

¹ “Se il teatro è gioco e divertimento, [...] si sa che giocare è dilettevole e psicologicamente utile ma chi fa del gioco una professione è uno sfaccendato, inutile alla società e pericoloso per chi gli si avvicina” (Allegri 2005: 207).



le più importanti idee e innovazioni siano nate in massima parte tra le fila dei dilettanti², anche in questo campo non mancano affatto, in realtà, stereotipi e preconcetti legati ai non professionisti.

Dilettanti, amatori, filodrammatici: un ritratto terminologico

I *cliché* relativi agli operatori non professionisti di teatro sono ravvisabili già a partire da alcune accezioni proprie dei termini utilizzati per definirli. Il sostantivo 'dilettante', infatti, non si limita a identificare unicamente chi si occupa di una qualunque attività per mero divertimento personale³, ma nel linguaggio comune è quasi unicamente utilizzato con accezione spregiativa e offensiva, e probabilmente è proprio per questo che, negli ultimi anni specialmente, con la sempre maggiore attenzione che si sta rivolgendo verso le realtà amatoriali, il suo utilizzo si sta progressivamente abbandonando in favore di altri termini meno infarciti di preconcetti. Nel *Grande Dizionario della Lingua Italiana* il dilettante è infatti definito, oltre che come colui "che ama, che predilige, che prova piacere in qualche cosa" (Battaglia 1966: 439) anche come "chi si dedica all'arte, alla letteratura, alla scienza, a un'attività qualsiasi, non per professione o lucro, ma per una soddisfazione personale, per svago e passatempo (e senza un impegno profondo di tutto se stesso e quasi a tempo perso)" (Battaglia 1966: 439), mentre il dilettantismo nel suo complesso è spiegato, tra le varie accezioni che lo definiscono, come il "comportamento di chi, nella scienza, nelle lettere, nelle arti, non raggiunge risultati soddisfacenti, arrestandosi a uno stato di mediocre approssimazione" (Battaglia 1966: 440). Diversamente, non è casuale il fatto che le definizioni di 'dilettante' presenti nell'*Enciclopedia dello Spettacolo* pongano invece l'accento sul mero aspetto della separazione dei due diversi ambiti (quello teatrale e quello, appunto, lavorativo) senza esprimere alcun giudizio in merito al valore qualitativo delle attività svolte. Quel che si legge è, infatti, che possono essere definiti dilettanti "tutti coloro che svolgono un'attività nei più svariati campi della vita sociale, senza che questa attività coincida con l'esercizio della loro professione" (AA.VV. 1957: 701).

² Mi riferisco in particolare alle condanne che gravavano sulle spalle dei Comici dell'Arte, i primi veri professionisti di ambito teatrale in Italia, nello stesso momento in cui diverse forme di teatralità venivano comunque praticate, a livello dilettantistico, all'interno delle corti signorili; o ancora a un personaggio come Vittorio Alfieri, che seriamente intenzionato a non affidare le proprie opere all'ignoranza e all'anacronismo recitativo dei professionisti, selezionava e dirigeva personalmente attori dilettanti nelle messinscene delle sue tragedie.

³ Non bisogna dimenticare che 'dilettante' è innanzitutto il participio presente del verbo 'dilettare', che indica essenzialmente "appagare le esigenze della vita intellettuale, affettiva e spirituale" (Battaglia 1966: 441).



Quella che oggi è l'espressione più ampiamente utilizzata per riferirsi agli operatori non professionisti di teatro è, piuttosto, 'amatore'. Nel *Grande Dizionario della Lingua Italiana* manca, in questo caso, qualsivoglia accezione negativa. Gli amatori sono infatti definiti, in maniera assolutamente neutrale, come "chi coltiva un'arte, una scienza, uno sport, senza impegno professionale, per diletto e passione; chi predilige qualcosa con particolare trasporto (ed è disposto a pagarla con un prezzo d'affezione)" (Battaglia 1961: 378). Curiosamente, la voce 'amatore' è assente nell'*Enciclopedia dello Spettacolo*.

Avviandoci verso la conclusione del discorso relativo alla questione terminologica, è doveroso accennare anche a quella che, a conti fatti, risulta essere l'espressione più specifica tra tutte nonostante oggi possa risultare piuttosto obsoleta. Si tratta di 'filodrammatici' (dal greco *philos*, amico, e *dramatikes*, drammatica: "amante dell'arte drammatica"), definiti come "coloro che svolgono attività continuativa e organizzata nel teatro [drammatico] non professionistico" (AA.VV. 1958: 321). Esclusivamente riferibile all'ambito teatrale, dunque, questa espressione era utilizzata per identificare quei gruppi che, a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo, facevano teatro a livello non professionistico, e che di fatti rappresentano i più prossimi antenati degli amatori di oggi.

Le filodrammatiche nacquero in seno alle accademie esistenti sul territorio italiano, e conobbero il loro maggiore sviluppo nell'Italia settentrionale, dove vi erano maggiori possibilità di reperire fondi. Estremamente eterogenei dal punto di vista del livello artistico, i più importanti di questi gruppi erano diretti, in veste di capocomici, da attori professionisti ritirati dalle scene. Vere promotrici dell'affermazione del teatro dialettale in Italia, le filodrammatiche non eccelsero tuttavia dal punto di vista del repertorio, che rimase sempre mediocre e datato, dal momento che i testi nuovi erano prerogativa pressoché esclusiva dei teatranti di mestiere. Nonostante ciò, fu proprio grazie all'iniziativa dei filodrammatici che si ebbe la nascita delle prime vere scuole di recitazione, alcune delle quali tutt'ora esistenti. Tra tutte, vale la pena ricordare almeno l'Accademia Filodrammatica di Milano, che iniziò la sua attività nel 1796 e dal 1805 istituì ufficialmente la prima Scuola d'arte drammatica.

Dalle filodrammatiche alle associazioni nazionali

Il grande vigore che le filodrammatiche conobbero nei primi anni del Novecento fu in particolar



modo dovuto alle nascenti organizzazioni dopolavoristiche. Dal 1925 esse vennero infatti raggruppate per la prima volta in un'organizzazione unitaria: si trattava dell'OND, l'Opera Nazionale del Dopolavoro istituita dal governo fascista al fine di valorizzare l'impiego del tempo libero. Il teatro amatoriale dell'epoca conobbe, non a caso, la proliferazione di opere scritte da militanti fascisti a scopo propagandistico. Era lo stesso capo del fascismo che occasionalmente si rivolgeva ai drammaturghi nel tentativo di persuaderli a dare il proprio contributo per far sì che anche il teatro diventasse portavoce dei principi della società fascista del tempo. Questa massiccia operazione di proselitismo ebbe i suoi frutti: un censimento del 1937 stimava infatti che i gruppi di filodrammatici dell'OND fossero 2.066, per un totale di circa 32.000 iscritti. La crescita fu esponenziale se si pensa che solo 10 anni prima era stata conteggiata l'esistenza di sole 800 formazioni amatoriali (Pedullà 2009: 136; 181).

Dopo che per vent'anni l'OND ebbe guidato le filodrammatiche nella scelta del repertorio, nonché nell'organizzazione di rassegne e concorsi, il decreto n.624 del 22 settembre 1945 ne sancì il cambiamento di denominazione in Ente Nazionale Assistenza Lavoratori (ENAL): esso funse da ricettacolo delle compagnie filodrammatiche operanti su tutto il territorio italiano, che da quel momento si denominarono Gruppi di Arte Drammatica (GAD). Nel 1947 alcuni di questi gruppi si riunirono in una federazione specificamente dedicata al teatro amatoriale, la prima che si ebbe in Italia a livello nazionale, dando vita alla Federazione Nazionale dei Gruppi di Arte Drammatica. Questa assunse nuova denominazione nel 1972, anno in cui poté dotarsi per la prima volta di un suo statuto, divenendo Federazione Italiana Teatro Amatori (FITA). Essa continuò ad operare in seno all'ENAL fino al momento della sua soppressione avvenuta nel 1978, anno a partire dal quale la FITA conquistò una piena autonomia gestionale⁴. Questo comportò anzitutto la difficoltà ad accedere alle sovvenzioni pubbliche: alla Federazione furono infatti negati i finanziamenti del Ministero dello Spettacolo, poiché (proprio nel momento in cui l'interlocutore unico rappresentava il primo requisito per ottenere il contributo) venne a mancare una rappresentanza unitaria del movimento amatoriale. Nel 1977 si era infatti costituita anche la UILT (Unione Italiana Libero Teatro), la cui nascita fu dovuta prevalentemente all'intenzione di svincolare il teatro amatoriale da una

⁴ Fu la legge n.641 del 21 ottobre, di conversione del Decreto legge n.481 del 18 agosto 1978, a sancire la soppressione dell'ENAL. Questo comportò, naturalmente, il termine di qualsiasi forma di collaborazione con i circoli, le federazioni e i gruppi che ne facevano parte.



concezione dopolavoristica del “fare teatro”, avvertita con insofferenza, laddove la FITA era nata (e fino a quel momento si trovava ancora) sotto l’ala protettrice dell’ENAL: un ente, cioè, di assistenza del dopolavoro.

Complessivamente simili tra loro nel farsi promotori del valore culturale e artistico del teatro amatoriale, nonché del confronto reciproco e costruttivo⁵, una sottile linea sembra tuttavia dividere le due federazioni sul piano delle intenzioni: mentre la FITA punta essenzialmente a incentivare la crescita morale, culturale e spirituale dell’uomo attraverso le più varie forme dello spettacolo, ponendo l’accento sull’aspetto preminentemente umano del fare teatro, la UILT sembra piuttosto contraddistinguersi per un progetto culturale ben preciso, quello di farsi portavoce di un tipo di teatro che si caratterizzi come alternativo e sperimentale, promuovendo la drammaturgia italiana di oggi e l’adattamento dei testi classici.

Nel novembre del 2002 FITA e UILT hanno firmato una convenzione congiunta con l’Ente Nazionale di Previdenza e Assistenza per i Lavoratori dello Spettacolo (ENPALS), attraverso la quale entrambe le federazioni hanno conquistato il vantaggio di poter svincolare le compagnie ad esse affiliate dall’obbligo di richiedere, prima di qualsiasi messinscena, il certificato di agibilità (la certificazione, cioè, che obbligatoriamente doveva essere richiesta all’Ente in occasione di un evento che prevedesse l’ingaggio di artisti, anche nel caso in cui questi non venissero retribuiti)⁶. Questa esenzione decade nell’eventualità in cui una compagnia amatoriale decida di avvalersi della collaborazione di attori o tecnici professionisti ai quali viene riconosciuto un compenso: in questo caso è necessario non soltanto richiedere il certificato di agibilità ma anche versare i contributi per le prestazioni lavorative.

Naturalmente gli statuti delle compagnie amatoriali che intendano affiliarsi a una delle suddette federazioni, e beneficiare dei vantaggi derivati dall’affiliazione stessa (tra cui la copertura

⁵ Entrambe le federazioni organizzano frequentemente rassegne, festival e concorsi sia a livello nazionale che regionale; entrambe possiedono un proprio periodico ufficiale (“Servoscena” nel caso della FITA, e “Scena” nel caso della UILT); entrambe organizzano seminari, convegni, corsi e laboratori dedicati al perfezionamento dell’arte teatrale, con una particolare attenzione nei riguardi dei giovani.

⁶ Tale accordo venne stipulato in presenza del Commissario Straordinario dell’ENPALS Amalia Ghisani, del Direttore Generale dell’ENPALS Massimo Antichi, del Presidente Nazionale della UILT Giuseppe Stefano Cavedon e del Presidente Nazionale della FITA Fiammetta Fiammeri. La legge n.214 del 24 dicembre 2011, di conversione del decreto-legge n.201 del 6 dicembre 2011, ha disposto la soppressione dell’Ente, nonché l’assorbimento delle sue funzioni da parte dell’INPS. Questo non ha, tuttavia, comportato alcuna modifica all’accordo, che rimane tuttora in vigore.



assicurativa), devono essere conformi alla normativa sugli enti *no profit*, devono esplicitare l'assenza di fine di lucro dell'associazione e, di conseguenza, la non retribuzione per le attività svolte dai soci. Ciascun statuto dovrà inoltre sancire l'obbligo di devolvere il patrimonio dell'associazione, in caso di suo scioglimento, ad altra associazione con finalità analoghe o a fini di pubblica utilità. Per ufficializzare la nascita di una compagnia amatoriale è, in ogni caso, necessario depositare statuto e atto costitutivo presso l'Agenzia delle Entrate.

Uno sguardo su Roma: intenzioni e repertori

A seguito di un'indagine empirica che ho personalmente condotto su un campione di compagnie amatoriali della provincia di Roma, è scaturita una realtà estremamente multiforme e variegata, dalle molteplici sfaccettature artistiche e umane⁷. La motivazione più comune che sta dietro alla nascita di queste compagnie risiede nell'intento aggregativo di gruppi di amici appassionati di teatro, alcuni dei quali aventi già esperienza teatrale alle spalle. Sarebbe dunque l'aspetto ricreativo e hobbistico del fare teatro, a prevalere nelle motivazioni dei fondatori (penso ad esempio alla Compagnia ARIA Nuova, la cui prima parola è un acronimo che sta per "Amici Riuniti In Allegrìa"), ma non solo, perché ci sono anche gruppi nati con specifici progetti socioculturali come quello, ad esempio, di rivalutare culturalmente il proprio territorio, o di fornire ai più giovani uno spazio dove potersi esprimere, o ancora quello di promuovere un determinato tipo di teatro (da quello dialettale a quello d'improvvisazione). Non mancano, infine, gruppi nati con impulso benefico o da aggregazioni parrocchiali.

Relativamente alle tendenze delle compagnie amatoriali, l'aspetto che ritengo essere il più interessante è quello inerente al tipo di repertorio da esse prediletto, fattore che condiziona gli spettacoli messi in scena tanto dal punto di vista formale (anche per ciò che concerne l'apparato

⁷ La suddetta indagine è stata condotta tra i mesi di aprile e settembre 2015 al fine di individuare un quadro generale delle caratteristiche e delle tendenze delle compagnie appartenenti alla provincia di Roma. A tale scopo, è stato rintracciato un campione di diciotto compagnie, selezionate tra quelle iscritte al Comitato Provinciale FITA Roma, che sono state analizzate sotto molteplici punti di vista attraverso colloqui privati tenutisi con i rispettivi presidenti nel tentativo di evincere somiglianze e differenze. I campi d'indagine hanno riguardato, per lo più, le motivazioni con cui tali associazioni sono state fondate, l'eventuale esperienza teatrale pregressa dei soci all'atto della fondazione, i diversi modi in cui le compagnie si finanziano, nonché il tipo di repertorio prediletto. I risultati di questo studio sono confluiti nella mia tesi conclusiva del corso di laurea triennale in Letteratura Musica Spettacolo presso la Sapienza di Roma, dal titolo *Teatro Amatoriale. La Federazione Italiana Teatro Amatori (F.I.T.A.) e le tendenze delle compagnie di Roma*.



scenografico e visivo più in generale) quanto dal punto di vista contenutistico. Nel complesso, è possibile fare un'iniziale suddivisione tra i gruppi che presentano, occasionalmente o esclusivamente, un repertorio di tipo originale (basato cioè su testi inediti, per lo più scritti appositamente da membri interni alla compagnia stessa) e i gruppi che invece portano in scena testi teatrali già noti e rappresentati (all'interno di quest'ultima categoria è possibile fare un'ulteriore suddivisione tra le compagnie che tendono a riscrivere o riadattare i testi, per adeguarli alle caratteristiche del cast a disposizione o per sviluppare maggiormente alcuni dettagli contenutistici, e quelle che tendono invece a conservare le opere nella loro originalità).

Prima di procedere con la rassegna dei generi prediletti dalle compagnie analizzate, è innanzitutto da tener presente che, in ogni caso, sono veramente pochissime le compagnie che nel corso della propria esistenza si sono concentrate su un unico ed esclusivo tipo di repertorio.

La totalità quasi assoluta dei gruppi intervistati afferma di prediligere, nei propri cartelloni, spettacoli di tipo comico, leggero, ridanciano, ma pur rimanendo all'interno del medesimo ambito, vengono tuttavia realizzate numerose tipologie diverse di rappresentazioni, con soluzioni che variano da compagnia a compagnia. Il filone che conosce in assoluto il più massiccio utilizzo da parte dei gruppi amatoriali è quello della commedia brillante, che ha nell'autore inglese Ray Cooney il suo referente per eccellenza, e che di fatto, pur tenendo conto di tutti i tipi di repertorio portati in scena, anche quelli niente affatto comici, risulta essere l'autore più rappresentato in assoluto dagli amatori romani.

Immediatamente in coda a questo filone, che potremmo considerare intermedio tra tradizione e innovazione, troviamo in cima ai gusti drammaturgici degli amatori le figure di Eduardo Scarpetta ed Eduardo De Filippo, le cui opere vengono rappresentate non soltanto da quelle compagnie di ispirazione esclusivamente dialettale, ma anche da quelle caratterizzate da scelte più variegata ed eclettiche. È opinione comune che uno dei principali meriti del teatro amatoriale risieda proprio nel suo farsi promotore del mantenimento del linguaggio dialettale: a tal proposito, è interessante notare come, proprio nella città di Roma, vi siano compagnie di repertorio esclusivamente napoletano, mentre mancano compagnie che si dedicano esclusivamente, o quasi, al repertorio romanesco⁸.

⁸ Il dialetto irruppe sulla scena italiana portando alla ribalta il soggetto umano, che venne messo al centro della realtà



Tra le associazioni esclusivamente dedite al teatro napoletano ricordiamo la longeva Baracca&Burattini 1984. La scelta del repertorio comico napoletano fu dovuta non soltanto alla diffusa origine campana degli associati, ma alla forza scenica dei testi degli autori partenopei, ritenuti intoccabili dal punto di vista drammaturgico: è per questo che non vengono fatte modifiche o realizzati adattamenti delle opere (considerate perfette nella loro originalità) se non in determinati casi in cui si ritiene indispensabile l'italianizzazione di alcune parti che risulterebbero altrimenti di difficile comprensione per il pubblico. Altra compagnia d'impianto napoletano è 'ANTA&Go!, ma con una particolarità: quella di mettere in scena anche opere classiche o contemporanee non napoletane, ma comunque riscritte e adattate a un contesto e a un linguaggio partenopeo. La compagnia rappresenta, dunque, accanto a quelli canonici della drammaturgia napoletana, anche autori quali Plauto, Aristofane, Goldoni e Ray Cooney. Nonostante sia estremamente eclettica nelle scelte drammaturgiche, vale la pena accennare all'Associazione Culturale Il Delfino, la cui fama in ambito amatoriale è legata alle rappresentazioni in costume di ambientazione romanesca, con conseguente utilizzo del vernacolo, delle opere inedite di Fiammetta Veneziano (autrice, attrice e socia della compagnia stessa). Scopo dell'autrice è quello di restituire, di volta in volta, un ritratto della cosiddetta "Roma sparita", facendosi portavoce e depositaria delle antiche tradizioni popolari. Quella che si è venuta a creare è una vera e propria "trilogia romanesca", che conobbe però una sorta di anticipazione già nel 2008 con la rappresentazione de *La Pimpaccia de Piazza Navona* (ovvero *Chi dice donna dice danno*), opera dal carattere fortemente storico e documentaristico. Ambientata durante il pontificato di Innocenzo X (1644-1655), al secolo Giovan Battista Pamphili, la *pièce* ruota attorno alla figura di Donna Olimpia Maidalchini, che a quell'epoca teneva le redini della Chiesa di Roma, amministrandone i beni e sostituendosi al Papa, suo amante e cognato, nelle decisioni di ordine politico e sociale. L'opera che veramente ha inaugurato la trilogia romanesca della Veneziano è stata *La sora Pia* (*c'aveva du' fije...*), ambientata a cavallo tra Ottocento e Novecento in un'osteria del rione Trastevere e rappresentata nel 2011.

rappresentata. Il triangolo che si venne a formare tra dialetto, comicità e attore garantì al teatro una nuova e potente oralità in grado di liberare il teatro stesso dal peso della letteratura scritta, basata su una colloquialità impostata. La città di Napoli fu il vero centro propulsivo di questa drammaturgia popolare grazie soprattutto alla figura di Eduardo De Filippo. Il suo teatro, pur essendo fortemente intriso di napoletanità, proponeva personaggi, temi e situazioni dai tratti universali. Per un quadro più preciso cfr. Puppa (2003) e Angelini (1990).



L'asse fondamentale della *pièce* è la tematica amorosa giovanile, vero filo conduttore delle opere della Veneziano, che proseguirà anche in quelle successive, seppur con un peso assai minore. Seconda opera della trilogia è *Grispino er carzolaro*, andato in scena nel 2014 e ambientata nei primi anni del XIX secolo in una piazzetta del rione di Borgo. Di grande importanza è, questa volta, la tematica religiosa. La vicenda ruota infatti attorno a un evento sensazionale che si verifica a Roma: le edicole a muro affisse agli angoli delle strade, le cosiddette "Madonnelle", iniziano a muovere gli occhi, creando scompiglio nell'intera popolazione e nella Chiesa stessa. Terzo e ultimo capitolo della trilogia romanesca, rappresentato nel 2015, è *Senza moccolo!*, un vero e proprio ritratto storico del Carnevale romano di metà Settecento: l'opera si svolge infatti nel febbraio del 1759, durante gli otto giorni di festeggiamenti concessi da papa Clemente XIII. L'opera, caratterizzata da una forte corallità, manca di un vero protagonista, come anche di una trama effettiva, limitandosi a rappresentare, come in un *tableau vivant* dall'approccio puramente documentario, l'affresco della Roma dell'epoca, con dialoghi che di fatto hanno la mera funzione di far trapelare nozioni relative alle più disparate usanze e tradizioni.

Accanto alle compagnie caratterizzate dalla riscoperta delle proprie tradizioni, è comunque presente una discreta fetta di gruppi contraddistinti invece dall'utilizzo di forme teatrali più innovative e sperimentali. In particolar modo si registra la tendenza di questi gruppi a servirsi della commistione del recitato con altre forme d'arte quali la musica, il canto e la danza. Anche il repertorio prediletto da queste compagnie è, per la maggior parte, inedito.

Nello specifico, sono due le associazioni che voglio ricordare: la prima è l'Associazione Culturale Accademia De' MirjaDe, che mette in scena testi quasi esclusivamente originali, scritti dal giovane regista Andrea Donatiello, il quale non manca, occasionalmente, di occuparsi della rivisitazione drammaturgica di opere già edite per dare spazio a un'ambientazione visionaria che sappia trasmettere il senso della ricerca della verità, intento sul quale si basa il suo intero operato di regista e autore. Che l'opera proposta faccia sorridere o commuovere il pubblico, l'intento di Donatiello è sempre il medesimo: fornire risposte all'eterna ricerca di sé operata dall'uomo. I testi rappresentati sono pensati appositamente per consentire agli attori la più libera espressione in musica, laddove il corpo stesso del performer, attraverso il proprio movimento, restituisce ciò che non può essere trasmesso dal solo livello testuale e drammaturgico. Un approccio così imperniato sulla fisicità



dell'attore non può che avere il proprio referente pedagogico nella Biomeccanica mejercholdiana. Altro gruppo interessante è quello dei Bugiardini, associazione caratterizzata dall'intento di promuovere e divulgare, anche attraverso l'organizzazione di laboratori, l'arte dell'improvvisazione teatrale. Numerosa e variegata è l'offerta artistica dei Bugiardini: tra le proposte più interessanti, originali e competitive ricordiamo *Shhh! An improvised silent movie* e *B.L.U.E. Il musical completamente improvvisato*. Per entrambi è fondamentale il ruolo della musica, che viene improvvisata, dal vivo, sul palcoscenico. Il primo è un vero e proprio omaggio al cinema muto: si tratta della messa in scena di un'opera, da svolgersi rigorosamente senza l'ausilio del parlato, ispirata ai capolavori dei grandi maestri del cinema muto quali Buster Keaton e Charlie Chaplin, a partire da un titolo inventato dal pubblico. Il secondo è un vero e proprio musical ispirato alle atmosfere e alla narrazione tipica dei musical di Broadway, con tanto di canzoni e coreografie. La grande apertura verso le altre realtà d'improvvisazione che caratterizza la compagnia ha consentito ai suoi membri di creare una fitta rete di condivisione e scambio che ha permesso loro di farsi conoscere anche lontano da Roma. La presenza nel proprio cartellone di uno spettacolo muto ha inoltre consentito la possibilità di esportare questo *format* anche all'estero. La compagnia ha avuto modo di partecipare, ad esempio, al Fringe Festival di Edimburgo nelle edizioni del 2013 e 2014, da cui sono poi nati inviti a replicare lo spettacolo in altri paesi quali il Canada, la Germania e il Portogallo.

È particolarmente interessante notare come, tendenzialmente, a repertori diversi corrispondano altrettanto diverse fasce d'età. Dal risultato della mia ricerca è emerso infatti che la pressoché totalità delle compagnie più tipicamente sperimentali è caratterizzata dalla presenza di componenti prevalentemente giovani (dai trentacinque anni in giù). Le già citate Accademia De' MirjaDe e i Bugiardini affermano che l'età media delle proprie compagnie si aggira, rispettivamente, intorno ai venticinque e ai trentacinque anni. I gruppi teatrali d'impianto più tipicamente tradizionale, che abbiamo individuato nei gruppi di ispirazione dialettale, sono invece formati in massima parte da elementi di età media generalmente alta: si tende a superare i cinquantacinque anni tanto nella compagnia Baracca&Burattini 1984 quanto nell'Associazione Culturale Il Delfino. Nemmeno la compagnia 'ANTA&Go! fa eccezione: questa, anzi, ha fatto del proprio nome un vero manifesto programmatico. Nata come laboratorio teatrale nell'ambito dell'Università della Terza Età di



Civitavecchia, l'associazione riunisce attori appartenenti a fasce d'età che vanno dai quarant'anni (i cosiddetti "anta", per l'appunto) in su. È possibile osservare, infine, come la posizione intermedia tra tradizionalismo e sperimentalismo, che è stata individuata dal punto di vista delle scelte relative al repertorio nei riguardi del filone della commedia brillante, sia confermata anche dal punto di vista anagrafico: l'età media dei componenti delle compagnie che fanno di questo tipo di repertorio il proprio cavallo di battaglia va generalmente dai trentacinque ai cinquantacinque anni.

Per concludere, trattandosi di associazioni prive di scopo di lucro, ritengo sia importante accennare anche alla questione riguardante il sostentamento delle compagnie amatoriali stesse, la pressoché totalità delle quali sopravvive e mette in scena i propri spettacoli grazie all'autofinanziamento: attraverso il versamento, dunque, di quote associative, generalmente annuali, oppure attraverso un iniziale progetto di spesa e di incasso a cui segue un investimento economico da parte degli associati. A partire da questo budget iniziale, le compagnie possono recuperare il denaro precedentemente investito mediante il ricavato della vendita dei biglietti⁹. Può talvolta capitare di poter contare su piccoli contributi forniti da sponsor, per lo più in cambio di visibilità sugli spazi pubblicitari degli spettacoli in produzione, anche se sono rare le compagnie che possono godere in maniera capillare del supporto economico di sostenitori fissi.

Amatori e professionisti: due mondi in avvicinamento

Sembrirebbe che negli ultimi anni la linea che separa il mondo degli amatori da quello dei professionisti si stia assottigliando: nella pressoché totalità dei gruppi analizzati, infatti, si registra la presenza di elementi che, dopo un periodo più o meno breve di "militanza" tra gli amatori, sono poi diventati teatranti di professione, ma anche di attori non professionisti che, pur rimanendo tali, hanno attivamente collaborato, a vario titolo, con compagnie di professionisti. La mia indagine ha evidenziato inoltre il caso, decisamente insolito, di un regista di provenienza amatoriale che ha avuto modo di dirigere attori professionisti nella realizzazione di uno spettacolo da lui stesso scritto: si tratta di Carlo Selmi, regista, autore e fondatore della compagnia S.P.Q.M.

⁹ Le spese di una compagnia amatoriale, che differentemente dal caso dei professionisti gravano interamente sulle tasche degli associati, comprendono l'affitto dei teatri e delle prestazioni di eventuali tecnici esterni alla compagnia, l'eventuale affitto di sale per le prove, il costo dei diritti d'autore SIAE delle opere rappresentate, il costo di eventuali locandine e volantini pubblicitari, nonché l'acquisto di materie prime (ed eventuale manodopera) per la realizzazione di scenografie e costumi (o, in alternativa, un eventuale affitto).



Talvolta sono persino gli stessi professionisti a ritenere il teatro amatoriale un vero pilastro, convinti che solo attraverso la presenza di figure provenienti dagli ambiti lavorativi più disparati (e, conseguentemente, dalle più varie esperienze di vita) sia possibile ovviare alla sempre maggiore chiusura e autoreferenzialità che, sempre secondo queste figure, caratterizzerebbe il teatro dei professionisti di oggi, ormai relegato ad una condizione che il drammaturgo romano Gianni Clementi definisce di vero e proprio “autoesilio” (Clementi 2014). Secondo il parere di un altro illustre autore contemporaneo, Luigi Lunari, l’amatorialità sarebbe l’unico, vero requisito fondamentale per il futuro del teatro: in un momento storico in cui le istituzioni non si curano minimamente delle istanze culturali del paese, il “ritorno alle catacombe” (Lunari 2014), alla povertà, è il solo e unico rimedio in grado di preservare il teatro dalla sua rovina. Agli appassionati non spetta altro compito se non quello di diventare ciascuno “mecenate di se stesso” (Lunari 2014), finanziando la propria passione con i proventi ricavati da altre attività lavorative.

Esistono infine compagnie teatrali che fanno del non professionismo un requisito imprescindibile: mi riferisco al Teatro Artigiano di Cantù. Nato a metà degli anni ‘60 dall’iniziativa di operai e studenti che intendevano servirsi del teatro per raccontare la crisi che stavano allora attraversando le piccole botteghe artigiane a conduzione familiare, esso ha come principio statutario il presupposto secondo cui:

“i componenti del Teatro Artigiano non sono attori professionisti. Ciascuno svolge, anzi *deve* svolgere una propria autonoma attività nel mondo del lavoro. È questa una scelta di fondo contro i rischi della chiusura professionale: si vuole evitare [...] che il teatro possa svilupparsi solo su se stesso e, in qualche modo, girare a vuoto; esso deve invece alimentarsi di attività quotidiane, incarnate nella storia, anche se amara” (Quadri 1977: 676).

Ecco dunque che l’amatorialità è innalzata a condizione necessaria per l’esistenza di un teatro che sia aperto alla storia e alla vita reale, e che sappia evitare la chiusura e l’autoreferenzialità.

Del resto, comincia ormai a essere sdoganata l’idea riguardo alla possibilità per gli amatori di raggiungere un livello artistico e qualitativo che, se proprio non possa considerarsi alla pari di quello dei professionisti, possa essere quanto meno competitivo. La professionalità, dunque, non sarebbe



prerogativa esclusiva dei soli professionisti, e una rapida analisi terminologica ce lo conferma: mentre il sostantivo ‘professionismo’ indica, infatti, il mero “esercizio di una professione” (Battaglia 1988: 504), il sostantivo ‘professionalità’ si limita ad implicare un più o meno ampio grado di competenza in una determinata attività, senza che questa debba necessariamente coincidere con l’occupazione lavorativa di chi la svolge. L’aggettivo ‘professionale’ può essere dunque riferito anche “ad attività non lavorative, a occupazioni non esclusivamente o regolarmente intese al guadagno” (Battaglia 1988: 501) e ha come accezione, tra le altre: “particolarmente abile e preparato in una data attività, in un mestiere; competente ed efficiente” (Battaglia 1988: 501). Proprio alla luce di quest’ultima considerazione non sarebbe sbagliato definire “professionista”, accanto a “chi esercita una professione” (Battaglia 1988: 504), anche solo, più semplicemente, “chi svolge la propria attività con cura e competenza” (Battaglia 1988: 504).



Bibliografia

AA.VV.

1957 *Enciclopedia dello Spettacolo* (alla voce 'dilettanti'), Le Maschere, Roma.

1958 *Enciclopedia dello spettacolo* (alla voce 'filodrammatici'), Le Maschere, Roma.

ALLEGRI, LUIGI

2005 *L'arte e il mestiere*, Carocci, Roma.

ANGELINI, FRANCA

1990 *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Laterza, Roma-Bari.

1997 *Teatro e spettacolo del primo Novecento*, Laterza, Bari.

BATTAGLIA, SALVATORE

1961 *Grande dizionario della lingua italiana* (alla voce 'amatore'), UTET, Torino.

1966 *Grande dizionario della lingua italiana* (alle voci 'dilettante', 'dilettantismo', 'dilettare'), UTET, Torino.

1988 *Grande dizionario della lingua italiana* (alle voci 'professionale', 'professionismo', 'professionista'), UTET, Torino.

CERLIANI, ANNABELLA

2015 *Sul teatro amatoriale*, in «Ridotto», n. 5, p. 29

CLEMENTI, GIANNI

2014 *L'isola*, in «Ridotto», nn. 9/10, pp. 45-46.

FERRUCCI, ARIANNA

2015 *Teatro amatoriale. La Federazione Italiana Teatro Amatori (F.I.T.A.) e le tendenze delle compagnie di Roma*, tesi di laurea, La Sapienza - Università di Roma, inedita.

LUNARI, LUIGI

2014 *Per un pronto ritorno alle catacombe*, in «Ridotto», nn. 9/10, p. 14.

PEDULLÀ, GIANFRANCO

2009 *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Titivillus, Pisa.

PUPPA, PAOLO

2003 *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Roma-Bari.

QUADRI, FRANCO

1977 *L'avanguardia teatrale in Italia*, Einaudi, Torino.



Sitografia

Federazione Italiana Teatro Amatori

<http://www.fitateatro.it>

Unione Italiana Libero Teatro

<http://www.uilt.it>

Abstract – IT

L'elaborato intende, in prima battuta, dare una panoramica dei differenti termini utilizzati per definire gli operatori non professionisti di teatro, analizzandone le accezioni significative. Viene poi ripercorso brevemente lo sviluppo del teatro amatoriale nel Novecento, dai gruppi filodrammatici alle associazioni nazionali di oggi. Attraverso i risultati di un'indagine empirica condotta dalla stessa autrice nel 2015 su di un campione di compagnie amatoriali appartenenti alla provincia di Roma, viene inoltre fornito un rapido quadro relativo alle intenzioni e alle scelte drammaturgiche che caratterizzano l'attività teatrale degli amatori, proponendone alcuni esempi pratici.

Abstract – ENG

This paper aims at evaluating in the first place the different terms used in order to define the individuals involved in non-professional theater practice, from the historical groups to the present national associations. Secondly making use of an empirical inquiry realized by the author in 2015 focusing on a sample of non-professional acting companies belonging to the area of Rome, a short summary of the purposes and of their main dramaturgical tendencies provided with the submission by considering few case studies.

ARIANNA FERRUCCI

Nasce a Roma nel 1993. Nel 2015 si laurea con lode presso l'Università La Sapienza di Roma nel corso di laurea triennale in Letteratura Musica Spettacolo con una tesi sperimentale dal titolo *Teatro Amatoriale. La Federazione Italiana Teatro Amatori (F.I.T.A.) e le tendenze delle compagnie di Roma*. Attualmente prosegue i suoi studi nella medesima Università, nel corso di laurea specialistica in Editoria e Scrittura, e collabora come attrice e aiuto regista presso una compagnia amatoriale di Roma.

ARIANNA FERRUCCI

was born in Rome in 1993. In 2015 she graduated with full marks (110/110 cum laude) at University La Sapienza in Rome in Literature, music and performing arts, with an experimental thesis focusing on non-professional theatre experiences. She is currently studying in a MA programme in Publishing and Writing at same University. She is also an actress and director assistant in a non-professional theatre company in Rome.



SEZIONE I: *FARE-TEATRO* COME BENE CULTURALE E RELAZIONALE: STUDI, ISTITUZIONI E CONTESTI IN ITALIA

“Sconfinati” corpi: sull’uso del teatro per insegnare l’italiano ai ragazzi migranti

Maia Giacobbe Borelli

Vladimiro: *Com’è la carota?*

Estragone: *è una carota*

Vladimiro: *meglio così, meglio così.*

Samuel Beckett, *Aspettando Godot*

Esquilino, Roma: il contesto

Nell’estate 2010, ad anno scolastico concluso, ho usato il teatro per migliorare l’apprendimento dell’italiano di un gruppo di migranti, nel corso di un laboratorio che si è svolto alla scuola Federico Di Donato, nel quartiere Esquilino di Roma. Il testo usato era *Aspettando Godot* di Samuel Beckett, e gli alunni erano un gruppo di neo-arrivati in Italia, dai dieci ai tredici anni di età, che dovevano avvicinarsi per la prima volta alla lingua italiana.

Quando parlo di usare il teatro nella scuola, lo intendo come una possibilità di applicarsi a un lavoro che va alla “ricerca di un fare teatro sempre originario i cui valori non si misurano sull’esito degli spettacoli bensì sulle tensioni promosse e sulle culture che attraverso il Teatro si sono definite” (Cruciani 1983: 161). Parlo di un “fare teatro” che non cerca un pubblico, ma che serve a chi lo fa, ai suoi partecipanti. Scopo del laboratorio non era la confezione di uno spettacolo quindi, ma l’idea di masticare Beckett, usando le sue battute per capirci, anche se i ragazzi non sapevano esprimere in italiano nemmeno i loro bisogni più elementari. E ci siamo capiti.

Usare il teatro per insegnare l’italiano apre a una varietà di spunti di riflessione: sulla natura del teatro come esperienza sociale comunitaria; sulle caratteristiche peculiari dei ragazzi bilingui e sulle opportunità di dare valore alla loro lingua madre. L’uso del teatro in educazione serve per confrontare, discutere e ridare forma al concetto stesso di diversità come di un valore da preservare e permette di spianare le difficoltà dell’introdurre la nostra lingua ai nuovi arrivati.

Un laboratorio teatrale può aiutare inoltre insegnanti e studenti a sviluppare un’attitudine d’empatia, rispetto e consapevolezza sia verso gli altri che verso se stessi.



Da Beckett ho imparato a scoprire le molte sfumature di significato interne alle parole, e che l'incertezza esistenziale, questo sentirsi fuori posto dei suoi personaggi, specchia e dà voce alla condizione di tanti, se non di tutti noi.

Dai miei studenti ho imparato che apprendere una seconda lingua può essere un modo per tessere relazioni intelligenti tra diverse culture. Per apprendere un'altra lingua, insomma, è necessario condividere le proprie differenze e analogie, confrontarle con la cultura che quella lingua veicola. Bisogna andare alla ricerca di un territorio libero, pur se temporaneo e circoscritto. E il teatro è questo territorio. Il teatro inteso come "possibilità" e non come produzione compiuta da offrire a un pubblico pagante, come strumento di libertà, che aiuta alla comprensione della molteplicità e ricchezza delle diverse culture. Un teatro utile a chi lo ama, un teatro quindi "amatoriale" e necessario alla società quanto quello professionale.

Il teatro rappresenta la possibilità di creare una prospettiva "ecologica" all'apprendimento¹ di una seconda lingua, nella convinzione che ogni nuovo sistema linguistico appreso permetta di esperire un nuovo sé, come spiega Kramsch: "parlare una lingua straniera vuol dire non solo attivare un nuovo sistema linguistico nazionale ma fare esperienza di se stessi in modo nuovo" (Kramsch 2009: 202)². Il mio progetto teatrale ha fornito così una cornice educativa all'interno della quale gli studenti hanno potuto esplorare l'originalità, e l'universalità insieme, della propria identità culturale e avere un'esperienza rinnovata del proprio sé in transizione.

Ora alcuni dettagli sul contesto del mio laboratorio. L'Istituto Comprensivo Federico Di Donato è situato in una zona di Roma, l'Esquilino, che, benché centrale, è stata un'area di arrivo di alcune comunità d'immigrazione. L'insegnamento dell'italiano come prima o seconda lingua è cruciale nella didattica di questa scuola.

Nell'acquisizione di una seconda lingua sorgono importanti problematiche di decentramento e di reversibilità culturale: "mentre imparare un'altra lingua può anche essere principalmente un

¹ Con questo termine mi riferisco alla teoria ecologica dello sviluppo umano elaborata dallo psicologo Urie Bronfenbrenner (1917-2005), in cui l'educazione deve tener conto di una tessitura di relazioni sistemiche che caratterizzano la scuola, la famiglia, il territorio. Questi sistemi agiscono al livello micro, per esempio nella famiglia di appartenenza, come in quello macro, su dimensioni planetarie. Presuppone la conoscenza di tutte le condizioni storico-sociali, ambientali e di gestione del tempo all'interno che caratterizzano la vita di un bambino (Bronfenbrenner 2012: 376).

² Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.



compito cognitivo, imparare a vivere linguisticamente un'altra cultura - e dunque imparare ad usare un'altra lingua in modo culturalmente efficace e appropriato – è prevalentemente un processo affettivo” (Bettoni 2006: VI). La non semplice gestione di questo processo affettivo si affaccia in modo prepotente negli ambienti di apprendimento, dove i giovani migranti si trovano a confrontarsi con il carattere spesso contraddittorio dei diversi modelli culturali cui fanno riferimento: quello familiare e quello scolastico. Il risultato può essere conflittuale a livello identitario, se il processo non è ben guidato dall'insegnante, con conseguenze disastrose per la società tutta, o può essere evolutivo, arricchendo la comunità stessa che accoglie, se questa lascia spazio alle caratteristiche dei nuovi arrivati, senza negarne i diritti e le prerogative culturali.

L'uso di tecniche performative può diventare l'occasione per agire pacificamente i conflitti interiori che possono sorgere nei ragazzi migranti al momento della costruzione di una nuova identità multiculturale, relativizzando i vari modelli culturali, il nostro compreso.

Mangiare carote pensando alla casa lontana

Adesso, il laboratorio: il primo giorno, dopo un iniziale riscaldamento fisico, con gli esercizi presi da un training d'attore di tipo barbiano (Savarese 1983), ho diviso i dieci studenti in cinque coppie, assegnando i due ruoli protagonisti di Vladimiro ed Estragone in ogni coppia, e ho chiesto loro di improvvisare delle azioni intorno al testo, fornito in italiano, e di ripetere le battute, anche se non ne comprendevano il significato. Gli studenti si sono sparsi in coppie lungo i locali del teatro della nostra scuola: sulle sedie, seduti sul pavimento del palcoscenico, negli angoli della platea, in tutti i possibili spazi. Alcuni erano seduti schiena contro schiena, o sdraiati per terra, altri camminavano su e giù, altri ancora fermi, guardandosi negli occhi. Le parole di *Aspettando Godot* risuonavano in tutti gli spazi, rimandandosi echi continui, poiché ogni coppia stava provando le stesse scene. Alla fine di questa improvvisazione collettiva ci siamo messi in cerchio per commentare l'esperienza osservata e agita da ognuno. Ho spiegato il significato del testo. Mi sono presto accorta che i dialoghi “semplici” di Beckett, per esempio quando Estragone dichiara: «Ho fame» e Vladimiro chiede: «Vuoi una carota?» (Beckett 1952: Atto I – traduzione di C. Fruttero), erano fatti reali che i miei alunni erano in grado immediatamente di capire, collegandoli con la quotidiana esperienza di ricerca del cibo. E che l'attesa dei due protagonisti era stata simile alla loro quando, durante il lungo viaggio per arrivare in



Italia, hanno sperato nell'aiuto di qualcuno che arrivasse a risolvere i loro problemi.

Il giorno dopo ho comprato un mazzo di carote e ho proposto, ai vari Vladimiro del gruppo, di offrire una vera carota al proprio Estragone, mentre provavano nuovamente le stesse battute di Beckett. A questo punto il dialogo ha acquistato una profondità inaspettata: le battute si sono caricate di altri significati. Con il procedere del lavoro, e con le carote che passavano di mano in mano, l'attenzione dei miei studenti si è diretta verso i ricordi della casa che avevano recentemente lasciato, sull'incertezza provata durante il recente viaggio, riconoscendosi sempre di più come simili ai personaggi senza casa di Beckett.

L'idea stessa di casa era comunque molto diversa per ognuno dei miei studenti, provenienti da zone distanti tra loro: Nigeria, Eritrea, Ucraina, Filippine, Ecuador, Cina. Tutti comunque hanno finito per esprimere il desiderio che Vladimiro ed Estragone trovassero finalmente una casa.

Dopo la prova della prima scena, li ho rimessi in cerchio e ho chiesto di disegnare il tipo di casa che avevano in testa, per i personaggi che stavano incarnando. Questo lavoro è stato poi riutilizzato nella seconda parte della giornata, quando ho chiesto di rispondere alla domanda "Com'è la casa di Vladimiro e di Estragone?", e per rispondere dovevano descrivere il proprio disegno utilizzando termini italiani relativi ai colori, ai materiali e alle dimensioni. La seconda domanda era "E tu, da dove vieni?", sollecitandoli a descrivere la propria terra e la propria casa d'origine. Un modo semplice per arricchire il loro vocabolario italiano, che ha fatto riemergere la nostalgia di casa che si portavano dentro. Hanno cominciato a spiegare le proprie case con il loro povero italiano, mimando quando mancavano le parole. E io avevo trovato una motivazione per farli esprimere: comunicare sensazioni, colori, materiali tipici del loro paese.

Naturalmente, parlare della propria casa è anche parlare di se stessi, dice Jacques Derrida: "La casa è metafora di una metafora [...] la casa è un luogo di auto riconoscimento, è esterna ma anche interna al sé." (Derrida 1974: 55).

I ragazzi hanno cominciato a identificarsi con le circostanze e la situazione dei due personaggi. Con l'aiuto di Beckett, avevo trovato il modo per costruire nel gruppo quella particolare *tensione* necessaria per fare del teatro un'esperienza realmente significativa. Nei giorni successivi, gli esercizi teatrali sono diventati un momento di condivisione, giacché essi hanno potuto riconoscere una dimensione universale alla propria storia migratoria. E si sono sentiti meno soli. Giorno per giorno,



imparare il testo teatrale e il suo significato in italiano è diventato un modo per farsi riconoscere e per far crescere l'amicizia all'interno del gruppo. La nuova lingua era necessaria per facilitare e approfondire la comprensione reciproca, confrontare le esperienze migratorie, riflettere su se stessi, trovando un luogo di pace dove situare la loro memoria di migranti e i loro corpi di viandanti. E l'ultimo giorno, dopo l'ultimo ripetere delle solite battute, si sono salutati con calore, sicuri di avere un amico pronto per il momento del rientro scolastico, a settembre.

Dacia Maraini, scrittrice e grande viaggiatrice, si domanda, "Cosa vuol dire trasmigrare da una lingua all'altra? Esiste una condivisione della memoria storica? E cosa significa identità? E quando rischiamo di perderla?" (Maraini 2010: 127).

Lo stesso Beckett è stato uno scrittore migrante che ha scelto di scrivere in francese - per lui, irlandese, una seconda lingua. Ora, non vorrei porre l'accento sull'esperienza di Beckett come migrante quanto sul modo in cui le sue parole sono risuonate nelle orecchie dei migranti, consapevole che "lo scrittore debba entrare nella storia essenzialmente per la via della sua arte" (Jin 2008: 30) piuttosto che attraverso la sua biografia. Nell'inserire i dialoghi di Beckett in un contesto migratorio ho potuto analizzare alcuni aspetti ontologici dei suoi testi. Il suo mondo tocca profondità emotive che affiorano in superficie quando s'incontrano persone che giungono da esperienze così diverse dalle nostre. Secondo Ruby Cohn le opere di Beckett sono formate da tensioni fondamentali: "words wrung from silence, words belied by gesture, gestures wrestled from inertia, darkness invaded by light, hope betrayed by habit, passion eroded by compassion" (Cohn 1980: 12)³. E *Aspettando Godot* incarna l'affermazione di Cohn, esplorando tutta la gamma del desiderio e della disperazione umana.

Ci si potrebbe chiedere se sia necessario investigare strati di significato così complessi e dolorosi, solo per insegnare una seconda lingua ad alcuni ragazzini. Martin Esslin, con la sua fondamentale analisi sul teatro di Beckett, ci suggerisce una risposta:

"It is the peculiar richness of a play like *Waiting for Godot* that it opens vistas on so many different perspectives. It is open to philosophical, religious, and psychological interpretations,

³ "parole torte dal silenzio, parole smentite dai gesti, gesti combattuti dall'inerzia, oscurità invasa dalla luce, speranza tradita dall'abitudine, passione erosa dalla compassione."



yet above all it is a poem on time, evanescence, and the *mysteriousness of existence*, the paradox of change and stability, necessity and absurdity” (Esslin 1961: 61-62)⁴.

Il mistero dell’esistenza di cui parla Martin Esslin è esattamente il tema che affascinava i miei giovani studenti. La complessità di questo mistero, esplorata al livello base dell’esperienza quotidiana - combattere per la propria sopravvivenza, mangiare, dormire, ma soprattutto aspettare, aspettare, aspettare l’arrivo di qualcuno che ci potrà salvare - sono il tipo di azioni che possono essere comprese facilmente nell’ambito del non-verbale. Il testo ha permesso di esplorare tutto un ampio spettro di sensazioni fisiche: la sottile linea di confine tra la voglia di stabilità e il desiderio di viaggiare, l’esperienza triste di allontanarsi da casa a confronto con la gioia di approdare in un paese più tranquillo, la partenza per un lungo viaggio e il piacere dell’arrivo, l’esaltazione per la scoperta di qualcosa di nuovo e la malinconia per aver lasciato gli amici. Tutte le sfumature che vanno dalla nostalgia alla curiosità, la condizione sfaccettata della migrazione che i ragazzi avevano vissuto sulla loro pelle. In un modo speciale e misterioso, il teatro è divenuto il sentiero per la riconciliazione e la trascendenza, nel mezzo di tutte queste emozioni molto contraddittorie.

Tutto questo mi ha fatto costatare che gli esseri umani non sono come gli alberi, piantati saldamente in una terra, la patria, come ci fa credere la paura dell’altro, bensì abitanti di un’unica grande nazione, la nostra Terra, alla ricerca di una cittadinanza planetaria.

So che l’idea di essere radicati in uno specifico territorio è difficile da vincere. Salman Rushdie scrive: “Le radici, io credo, sono un mito conservativo, che serve a tenerci a posto” (Rushdie 1983: 90). Storicamente, l’idea di essere radicati in un territorio di appartenenza, là dove è situata la nostra casa, con la nostra identità personale intimamente connessa con la nazione a cui apparteniamo⁵, implica la necessità di stabilire delle frontiere che proteggano la nostra terra da quella degli altri, gli stranieri, gli invasori, i barbari. Freud nomina quello che è ignoto *Unheimlich*⁶:

⁴ “La ricchezza peculiare di un testo come *Aspettando Godot* schiude la visione a molte prospettive diverse: apre a interpretazioni filosofiche, religiose e psicologiche ma è anche e soprattutto un poema sul tempo, l’evanescenza e il *mistero dell’esistenza*, il paradosso di essere insieme il cambiamento e la stabilità, la necessità e l’inverosimile”.

⁵ In realtà sappiamo che il concetto di nazione ha origini piuttosto recenti, databili al XVIII secolo in Francia. L’affermarsi di questa idea è strettamente in connessione con lo sviluppo industriale dei paesi europei e con la conseguente alfabetizzazione di massa.

⁶ Nella lingua tedesca *Unheimlich* (perturbante) è negazione di *heimlich* [da *Heim*, casa], da cui deriva il termine *heimlich* [patrio, nativo], quindi familiare, abituale, ed è ovvio dedurre che se qualcosa suscita spavento è proprio



perturbante, disturbante, ma anche strano, spaventoso, spettrale. Alla base di questa nozione è la paura dell'altro, paura condivisa sia da chi arriva sia da chi vede l'altro arrivare nella "sua" terra. Della paura dell'altro scrive Dacia Maraini, mettendo in rilievo come questa paura nasconda, per chi dovrebbe accogliere, quella di perdersi in un pericoloso indistinto:

“la questione dell'altro e dell'altrove però è complicata e ha ramificazioni infinite. Chi è l'altro? E l'altro è tale solo rispetto a me come persona singola, o si oppone alla cultura del popolo a cui appartengo, della comunità con cui divido le sorti? E come riconosco l'altro da me quando le identità tendono a sfumare, a mescolarsi, a intrecciarsi malignamente? O benignamente, secondo i punti di vista?” (Maraini 2010: 12).

In *Aspettando Godot*, quando Vladimiro domanda al suo compagno: «Com'è la carota?», Estragone può solo rispondere: «è una carota». Siamo tutti d'accordo. Aldilà del nome diverso con cui la si può nominare, una carota è una carota su tutto il pianeta: nutre il corpo. Già questo ci fa sentire fratelli, dato che tutti noi abbiamo fame di carote.

Alla fine del secondo giorno del laboratorio, Asmarom, Angelo, Emmanuel e Madai, individui provenienti da paesi e culture molto diverse tra loro, mi chiesero di portare a casa le carote che avevamo usato nelle prove, perché una carota è sempre una carota, e va mangiata, sembravano pensare...

Lin Yutang, uno scrittore cinese migrante che visse negli USA all'inizio del secolo scorso, scrive: “the only way of looking at China, and of looking at any foreign nation, is by searching, not for the exotic but for the common human values [...] The differences are only in the forms of social behaviour” (Lin Yutang 1935: 15)⁷. La conoscenza primaria del mondo, e delle nostre necessità, il cibo, l'aria, la terra, andrebbe condivisa ed esaltata prima delle differenze, delle nostre inconciliabili divisioni culturali. Importante che i miei studenti abbiano riconosciuto, grazie a Beckett, la loro origine comune valorizzandosi reciprocamente come individui e sfiorato l'ampio strato di valori universali

perché *non* è noto e familiare, perché è straniero, estraneo. Come mi hanno detto gli stessi migranti: “Mi chiamano *straniero* perché quando sono arrivato in Italia *ero strano*, la parola stessa lo dice”.

⁷ “L'unico modo in cui possiamo guardare alla Cina, come a ogni nazione straniera, è cercando non l'esotico ma i comuni valori umani [...] Le differenze sono solo nelle forme di comportamento sociale”.



comuni che sono nascosti sotto le diverse forme di società, di lingue, di religioni esistenti.

Anche se questo può a volte cozzare con la volontà delle loro famiglie, che cercano disperatamente di preservare la loro tradizione nel paese ospite. Un bambino del Bangladesh mi ha raccontato arrabbiato di voler scoprire chi avesse sparso in giro la notizia che la sua era una famiglia musulmana, dato che per questo motivo Babbo Natale non era passato a fargli i regali. Questo tipo di equivoci, alimentati dalle famiglie, contribuisce a costruire identità fragili in cui i giovani migranti interiorizzano un sentimento discriminatorio, originato dalle proprie diverse tradizioni culturali e religiose, minoritarie rispetto a quelle del paese ospite⁸.

Immagini, immaginazione, immaginari di Beckett

Le parole di *Aspettando Godot* mi hanno quindi aiutato a costruire un ponte tra mondi e culture distanti, osservando i corpi: reazioni, sensazioni, desideri. Il testo dice:

Estragone: Tò! (Solleva il resto della carota dalla parte grossa e se la rigira davanti agli occhi.)

Che strano, più si va avanti e meno piace.

Vladimiro: Per me è il contrario.

Estragone: Cioè?

Vladimiro: Io mi abituo al gusto man mano che vado avanti.

Estragone: (Dopo aver riflettuto a lungo). E sarebbe questo il contrario?

Vladimiro: È questione di temperamento.

Estragone: Di carattere.

Vladimiro: Non possiamo farci niente.

Estragone: Hai voglia di dimenarti.

Vladimiro: Restiamo quel che siamo.

Estragone: Hai voglia di scalmanarti.

Vladimiro: Il fondo non cambia.

Estragone: Non c'è niente da fare. (Porge il resto della carota a Vladimiro) Vuoi finirla tu?"

(Beckett 1952: Atto I – traduzione di C. Fruttero).

⁸ Queste mie affermazioni si basano sui recenti studi di pedagogia interculturale del Dipartimento di Scienze della Formazione dell'Università di Roma tre, a cui ho collaborato per la parte relativa all'uso del teatro in educazione. Si tratta di ricerche comparative che analizzano i conflitti identitari nella scuola, alla ricerca di sistemi per la loro gestione pacifica. (Cfr. Catarci – Fiorucci 2015a, 2015b, 2016.)



Niente ha dato più autostima ai miei studenti che sentire la battuta: “Restiamo quel che siamo” o anche “Il fondo non cambia”, collegando questa constatazione con il bollente dialogo interiore, in corso tra la loro tradizione familiare e la nuova cultura incontrata a Roma. Queste battute hanno aperto loro la mente. Il testo di *Aspettando Godot* permette “displacement, translation, periodicity, concealment and leads to revelation”⁹, dice Eyal Amiran (Amiran 1993: 62). La coscienza della propria inadeguatezza, non solo dal punto di vista linguistico, ma in qualche modo esistenziale, ha permesso loro di sviluppare empatia con i personaggi di Beckett, perché essi, come loro, sono “senza tempo e senza senso”, arrivati da noi per caso e per inerzia, in seguito a circostanze che non controllano e non hanno scelto. Come spiega il filosofo Günther Anders nell’illuminante saggio *Essere senza tempo. A proposito di En attendant Godot* i personaggi di Beckett “sono i guardasigilli del concetto di senso in una situazione manifestatamente insensata” (Anders 1963: 234), per questo “continuano a vivere perché ormai ci sono; e perché per vivere non occorre nient’altro che esserci” (Anders 1963: 232). Se questo è vero, in fondo, per ogni lettore o spettatore di Beckett¹⁰, è stato ancor più vero per i miei studenti migranti, che in questo capolavoro hanno trovato echi formidabili ai loro stessi pensieri, echi che li hanno spinti a riflettere sulle loro vite e a trovare soluzioni per aumentarne il valore. Il testo di Beckett li ha cambiati e arricchiti di un punto di vista nuovo sulla propria identità in trasformazione, perché “Apprendere cose su di sé porta a una ridefinizione dei confini del sé: dei suoi limiti e delle sue potenzialità; porta alla creazione di nuovi sensi e nuovi valori che orientano il desiderio, gli affetti, gli ideali. Ai diversi modi di prendersi cura di sé, corrispondono diverse forme del sé, diversi modi di divenire soggetto. È la propria identità che si costruisce in quello che si fa, si sa, si esprime” (Cavallo 1996: 11).

Focus sui corpi dei miei studenti (e di noi insegnanti)

Forse la mia principale scoperta sembrerà terribilmente ovvia: quello che condividiamo come esseri umani, prima ancora di una cultura, una lingua, una tradizione, è un corpo. Non intendo dire con

⁹ “spiazzamento, parafrasi, ricorrenza, occultamento e porta alla rivelazione”.

¹⁰ Beckett riceve il Premio Nobel della Letteratura nel 1969 “per la sua scrittura che – nelle nuove forme per il romanzo e il dramma – nell’abbandono dell’uomo moderno acquista la sua altezza.” (Motivazione dell’assegnazione del Premio ricavata da: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1969/index.html; ultimo accesso: 14 luglio 2016.) In un certo senso si erge come il cantore del nostro destino alla deriva sia a livello individuale che planetario.



questo che ci dobbiamo richiamare alla nostra comune fisiologia, quanto al fatto che il corpo stesso è linguaggio, è il nostro linguaggio comune, lo strumento che utilizziamo per la comunicazione primaria, ben prima e ben oltre le nostre profonde differenze sociali e culturali.

Usare il teatro in educazione mi ha fatto percepire chiaramente la necessità per ognuno di masterizzare il proprio corpo, dato che è il corpo quella condizione universale che connette chi agisce al pubblico che osserva. Voglio dire con questo che l'aspetto corporeo, pre-verbale, dell'esperienza performativa predomina largamente sull'esperienza testuale e verbale. Perché il corpo è quel territorio che tutti ugualmente abitiamo, "noi" e "loro", è la nostra vera casa.

"Riconoscere la nostra comune storia di esseri umani dotati di un corpo senziente significa scoprire che non esistono possibilità di reciproco ascolto e accoglienza senza il riconoscimento di questa fortissima radice comune che ci unisce e che ci vede esperire il mondo attraverso una comune esperienza sensoriale, ben prima dell'articolazione del linguaggio e del pensiero, che ci possono invece facilmente dividere" (Giacobbe Borelli 2011).

Possiamo immaginare l'azione teatrale come una sorta di dialogo danzato, che va dal corpo del performer a quello dello spettatore, attraverso il territorio comune dei corpi che entrambi possiedono. Agisce al di là del linguaggio e della comprensione razionale, come dimostrano i recenti studi sull'attività dei neuroni a specchio: l'apprendimento per imitazione è una facoltà fondamentale che dipende dall'osservazione delle azioni degli altri (cfr. Rizzolatti G. – Craighero L. 2004) come dimostrano i molti studi sulla mimesi in teatro (Deriu 2015).

Importante per un insegnante è trovare il modo di trasmettere - proprio con il suo comportamento e le sue azioni - un flusso di energia vitale ai propri studenti, perché credano a quello che sta proponendo e si predispongano positivamente in un processo di crescita personale. Il laboratorio teatrale e il relativo training fisico barbiano, che ne è momento preliminare e obbligato, attraverso il lavoro sull'energia può essere il luogo dove operare nella direzione di una trasformazione delle identità sociali; una trasformazione, questa, che riguarda tutti i partecipanti, non solo gli allievi, partendo dall'assunto che l'essenza dell'identità è nel rapporto con l'Altro, con il linguaggio, con il mondo delle interazioni sociali. La pratica dei principi di base del training teatrale nel laboratorio,



secondo quanto applicato e teorizzato da Eugenio Barba¹¹, permette di stimolare un percorso di trasformazione identitaria e di ridefinizione delle relazioni tra gli alunni e con l'insegnante che metta al centro la possibilità di arricchire e trasformare il proprio sé, offrendo uno spazio per esperirsi come frutto di molteplici linguaggi ed identità - ovvero in altro modo rispetto alla rigidità dei ruoli imposti nel tempo quotidiano, dove i ragazzi vengono identificati sempre e solo come stranieri e l'insegnante sempre e solo come loro antagonista e omologatore sociale. Dell'uso del teatro come "tecnologia del sé", strumento che favorisce la trasformazione identitaria, parla Michele Cavallo¹²:

"Non soffermandoci sulle potenzialità psicoterapeutiche del teatro, ci siamo chiesti se il lavoro dell'attore potesse essere assunto come percorso di trasformazione e di autosviluppo. Evidentemente il *setting* del laboratorio teatrale può diventare il luogo ideale per esplorare tali fenomeni di trasformazione. Qui le tecniche (corporee, mentali e linguistiche) sono il veicolo per approfondire le diverse possibilità del 'linguaggio' in generale e del performativo in particolare. Possibilità che si realizzano nel dare forma a prodotti artistici e a nuove aree di sensibilità. All'apprendimento di un 'fare' e di un 'produrre' corrisponderà un nuovo 'sentire'. Ecco allora che il laboratorio teatrale può essere una efficace via di trasformazione, può essere, in termini grotowskiani un 'veicolo', in termini foucaultiani una 'tecnologia del sé', una via di costituzione soggettiva, di perfezionamento e autorealizzazione" (Cavallo 1996: 9).

Modalità essenziale, questa, se si intende costruire una connessione reale che permetta la comunicazione al di là dei linguaggi e delle nazionalità, convinti che la formazione integrale di un soggetto non passi esclusivamente attraverso i libri ma in un processo formativo in cui la persona sia interamente coinvolta, emozioni e vissuti corporei inclusi. Stefania Guerra Lisi, ispirata dal pensiero di Jean Le Boulch sulla fisicità dell'apprendimento, con il suo lavoro sulla globalità degli apprendimenti e sulla centralità degli affetti, afferma l'inseparabilità tra l'oggetto della conoscenza e il suo contesto, insieme alla necessità di creare uno sfondo ad ogni apprendimento, perché l'intelligenza dell'alunno è sempre globale. Guerra Lisi ha messo a punto una metodologia detta della "Globalità dei Linguaggi", a cui io mi riferisco nel mio lavoro di insegnante, fondata sulla

¹¹ Si vedano in particolare gli ormai classici Savarese (1983), Barba (1993) e Grotowski (2015).

¹² Michele Cavallo è docente e coordinatore didattico del Master "Teatro nel Sociale e Drammaterapia" del Dipartimento di Storia dell'Arte e Spettacolo dell'Università Sapienza di Roma.



corporeità, intesa come elemento unificante di tutte le possibilità espressive e come garanzia di poter risvegliare i potenziali comunicativi in qualsiasi situazione esistenziale. La metodologia GdL¹³ induce a considerare il gioco come la forma di apprendimento più profonda e incancellabile perché fissata da un vissuto psicofisico motivato. Si tratta di riflettere sul valore delle esperienze che segnano la vita degli alunni perché essi le possano narrare. La memoria delle esperienze vissute costituisce un momento processuale fondamentale nella costruzione dell'identità in formazione, sempre (cfr. Guerra Lisi – Stefani 2008).

“Sconfinati” corpi per sopravvivere in un mondo drammatico

Anche insegnare è una forma di performance. Per trasformare il processo d'apprendimento in un'esperienza di vita reale, in qualcosa di significativo per gli studenti, gli insegnanti dovrebbero masterizzare certe abilità che possano stimolare i propri studenti a rispondere in modo proattivo, impegnando completamente la propria creatività. Molto spesso il sistema educativo non considera l'importanza di questo aspetto, che è invece insito in un processo d'apprendimento efficace. Il linguaggio del corpo è non-verbale, internazionale, trasparente; espone immagini private, fantasie ed esperienze, degli studenti come degli insegnanti. Gli insegnanti che non si occupano del corpo, proprio o degli alunni, non conoscono un aspetto molto significativo di quello che succede nelle loro classi. Non sto parlando di fitness o ginnastica. Sto parlando di dare a ognuno la consapevolezza della propria essenza d'individuo, formato da un'unità inscindibile di mente e corpo.

Gli operatori e studiosi di tutto il mondo hanno riconosciuto il potere del teatro per incrementare il dialogo *inter* e *intra* culturale (cfr. O'Toole – Donelan 1996). Come dimostrato da molte ricerche in campo educativo, l'uso del teatro a scuola, quando riesce a tener conto del lato affettivo che sorge dall'interazione tra i partecipanti, aiuta a sviluppare le abilità relazionali e comunicative, migliora l'esperienza reale degli studenti che vi partecipano e la loro qualità della vita. *“Applied Theatre tends to explain itself through impacts”*¹⁴ spiega Thompson. *“In other words, it's all about effects. My argument is that this has led to a failure to appreciate the affects – the emotional, sensory and aesthetic side of the work”* (Thompson 2010: 118)¹⁵.

¹³ “Globalità dei Linguaggi”.

¹⁴ “L'Applied Theatre tende a spiegarsi attraverso l'impatto che provoca”.

¹⁵ “In altre parole, si occupa solo di effetti. La mia opinione è che questo abbia portato al fatto che non si apprezzino



Studi sull'educazione confermano il valore dei linguaggi non-verbali, teatro, danza e musica, come modo di agevolare il processo di apprendimento attraverso il curriculum. "For young people who are seeking to define their linguistic identity and their position in the world, the language class is often the first time they are consciously and explicitly confronted with the relationship between their language, their thoughts, and their bodies" (Kramersch 2009: 201)¹⁶.

Ragazzi di varie culture e di paesi diversi, riuniti in una scuola di Roma per caso e per destino, hanno potuto usare il teatro per trasformare l'esperienza scolastica in qualcosa di efficace per la loro vita, grazie al lavoro pre-verbale. E il teatro è basato sull'arte del corpo, un corpo che va oltre i confini linguistici, che non necessita di un specifico apprendimento scolastico per essere compreso, perché veicola il pre-verbale, aiuta lo sviluppo dell'immaginazione, il pensiero creativo e le abilità narrative, di lettura, d'interpretazione, inducendo una reversibilità positiva tra la realtà e l'elemento *fictionale*¹⁷ presente in un testo teatrale. Un enorme vantaggio nell'uso del teatro per l'educazione interculturale, secondo Michael Fleming, deriva dal fatto che è possibile utilizzare un contesto *fictionale* per esaminare, senza rischi effettivi, anche situazioni complesse come quelle legate al conflitto identitario dei giovani migranti. Il teatro, infatti, lavora attraverso una serie di paradossi, semplificando situazioni complesse per poterle esplorare:

"in our normal everyday life our use of language is 'saturated'; it is full of resonance and subtleties which derive from the form of life in which the language is embedded. The creation of a fictional context, however, strips away some of that complexity – a drama is bound by certain limitations by virtue of the fact that it is not real. In a dramatic representation human motivation and intention can be simplified and examined more explicitly. On the surface, the dramatic representation seems to replicate reality, particularly if it is using naturalistic conventions; however the characters who exist in the drama occupy the narrower, more confined fictional

invece gli affetti – gli aspetti emotivi, sensoriali ed estetici del lavoro".

¹⁶ "Per ragazzi che stanno cercando di definire la propria identità linguistica e la loro posizione nel mondo, il corso di lingua rappresenta spesso la prima volta in cui confrontarsi esplicitamente e coscientemente con la relazione tra linguaggio, pensieri e corpi".

¹⁷ Il termine *fictionale* è un neologismo accettato dai principali vocabolari di lingua italiana, come la Treccani. Vedasi: "fictionale - *agg.* Che si basa su una ricostruzione romanzesca, non reale". Si può utilizzare anche il sinonimo "finzionale - *agg.* Che propone tecniche e personaggi romanzeschi". Entrambe le definizioni sono reperibili presso la versione online del dizionario, all'indirizzo: www.treccani.it ([www.treccani.it/vocabolario/fictionale_\(Neologismi\)/](http://www.treccani.it/vocabolario/fictionale_(Neologismi)/) e [www.treccani.it/vocabolario/finzionale_\(Neologismi\)/](http://www.treccani.it/vocabolario/finzionale_(Neologismi)/); ultimo accesso: 14 luglio 2016).



world which is created. Drama allows us to be emotionally engaged yet distant” (Fleming 2004: 121)¹⁸.

Recenti studi di pedagogia, come il *Natural Approach* di Krashen (Krashen 1992), indicano che, per raggiungere interazioni positive negli ambienti multiculturali, è essenziale concentrarsi particolarmente sulle abilità relazionali e comunicative degli studenti, specialmente sulle capacità emozionali ed empatiche. Ma la questione non è per niente semplice, l’uso delle tecniche drammatiche per la comunicazione interculturale non può essere efficace se non mette prima in discussione entrambi gli attori dell’apprendimento-acquisizione, sia il docente sia il discente, coinvolgendo entrambi in un processo di cambiamento che è cognitivo e affettivo insieme. Fiorella Farinelli sintetizza così la complessità di una corretta educazione interculturale:

“l’educazione interculturale è una questione difficile. Perché si misura con una realtà contraddittoria e multiforme qual è quella dell’immigrazione, ma anche per altri motivi che il discorso pubblico tende spesso a oscurare o rimuovere. Può infatti apparire scabroso e imbarazzante, anche dove c’è maggiore apertura all’integrazione degli stranieri, dover riconoscere che allo sviluppo dell’interculturalità non bastano comportamenti e politiche ispirate all’accoglienza, alla solidarietà, ai diritti di ognuno alle pari opportunità. E tuttavia è evidente che, avendo le relazioni interculturali tra gruppi e tra persone una valenza inevitabilmente ‘bifronte’, l’interculturalità e i processi educativi che a essa traggono richiedono evoluzioni culturali e dei modi di essere che non riguardano solo le minoranze e che interrogano invece nel profondo anche le maggioranze. Che coinvolgono insomma sia ‘loro’ che ‘noi’” (Farinelli 2007: 11).

In un mondo multiculturale, l’attività teatrale potrebbe diventare un elemento fondamentale del curriculum nelle scuole dell’obbligo italiane, e una tappa obbligata nella formazione dei futuri

¹⁸ “Nella vita di tutti i giorni, la lingua che usiamo è ‘satura’, piena di risonanze e sottigliezze che derivano dalle forme del vivere nelle quali lo stesso linguaggio è inserito. Invece la creazione di un contesto di finzione toglie alcune di queste complessità: un dramma è costretto entro certi limiti in virtù del fatto che non è reale. In una rappresentazione drammatica la motivazione e le intenzioni umane possono essere semplificate ed esaminate in modo più esplicito. In apparenza la rappresentazione sembra replicare la realtà, specie se adotta convenzioni naturalistiche; tuttavia i personaggi del dramma occupano un mondo finzionale che è più ridotto e circoscritto. Il teatro ci permette di essere coinvolti emotivamente e insieme distanti”.



insegnanti. L'uso del teatro può offrire soluzioni a molti nodi dell'educazione, migliorando le competenze relazionali ed educative, sia nelle interazioni tra insegnanti e studenti, sia in quelle interne al gruppo degli allievi. Perché il teatro non è solo una disciplina artistica con tecniche codificate nel corso dei millenni, ma è anche uno strumento utile per aiutarci a riconoscere la nostra comune natura umana, a rinnovarci in modo continuo attraverso la condivisione di momenti e spazi di gioco, che rappresentano le nostre uniche isole di libertà creativa, grazie ai nostri "sconfinati" corpi, sempre più necessari per sopravvivere in un mondo drammatico.



Bibliografia

AMIRAN, EYAL

1993 *Wandering and home. Beckett's Metaphysical Narrative*, Penn State University Press, Pennsylvania.

ANDERS, GÜNTHER

1956 *Die Antiquiertheit des Menschen: über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, Bd. I, Beck, München (trad. it. di L. Dallapiccola, *L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, Vol. I, Bollati Boringhieri, Torino, 1963).

BARBA, EUGENIO

1993 *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna.

BECKETT, SAMUEL

1952 *En attendant Godot*, Éditions de Minuit, Paris (trad. it. di Carlo Fruttero, *Aspettando Godot*, in Id., *Teatro*, Mondadori, Milano, 1982).

BETTONI, CAMILLA

2010 *Usare un'altra lingua, Guida alla pragmatica interculturale*, Laterza, Bari.

BRONFENBRENNER, URIE

2010 *Rendere umani gli esseri umani, Bioecologia dello sviluppo*, Erickson, Trento.

CATARCI, MARCO – FIORUCCI, MASSIMILIANO (a cura di)

2015a *Il mondo a scuola. Per un'educazione interculturale*, Editore Conoscenza, Roma.

2015b *Oltre i confini. Indicazioni e proposte per fare educazione interculturale*, Armando, Roma.

2016 *Intercultural Education in the European Context: Theories, Experiences, Challenges*, Routledge, New York e London.

CAVALLO, MICHELE

1996 «Teatro come tecnologia del sé», in *Informazione Psicologia, Psicoterapia, Psichiatria*, n. 27, Roma, pp. 9-17.

COHN, RUBY

1980 *Just Play: Beckett's Theatre*, Princeton University Press, Princeton.

CRUCIANI, FABRIZIO

1983 *Processo creativo*, in *Anatomia del Teatro, un dizionario di antropologia teatrale*, La Casa Usher, Firenze, pp. 161-174.



DERIU, FABRIZIO

2015 *Mimesis restored, Performing Art as a «way of knowing»*, in «Reti, saperi, linguaggi», n. 4, vol. 2, Il Mulino, Bologna, pp. 281-298.

DERRIDA, JACQUES

1974 *White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy*, (trans. by F. C. T. Moore) in «New Literary History», n. 1, vol. 6, On Metaphor (Autumn, 1974), The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, pp. 5-74.

ESSLIN, MARTIN

1961 *The Theatre of the Absurd*, Doubleday, New York.

FARINELLI, FIORELLA

2007 *Intercultura e scuola: l'integrazione culturale nel sistema scolastico italiano*, in Cacco, B. (a cura di), *L'intercultura. Riflessioni e buone pratiche*, Franco Angeli, Milano.

FLEMING, MICHAEL

2004 *Drama and Intercultural Education*, in «GFL-Journal», 1/2004, pp. 110-123, disponibile all'indirizzo: <http://www.gfl-journal.de/1-2004/fleming.pdf> (Ultimo accesso: 8 luglio 2016).

FREUD, SIGMUND

1991 *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino (prima edizione 1919).

GIACOBBE BORELLI, MAIA

2012 *Strategie non verbali per la scuola multiculturale*, in «Education2.0», 8 marzo, disponibile all'indirizzo: <http://www.educationduepuntozero.it/racconti-ed-esperienze/strategie-non-verbali-la-scuola-multiculturale-4034634949.shtml> (Ultimo accesso: 8 luglio 2016).

2015a *Una lingua, due lingue, tre lingue... Da straniero a compagno di gioco*, in Fiorucci, M. e Catarci, M., (a cura di) *Il mondo a scuola. Per un'educazione interculturale*, Edizioni Conoscenza, Roma, pp. 134-138.

2015b *Danzare a piedi nudi sui banchi dell'intercultura*, in Fiorucci, M. e Catarci, M., (a cura di) *Il mondo a scuola. Per un'educazione interculturale*, Edizioni Conoscenza, Roma, pp. 125-128

GROTOWSKI, JERZY

2015 *Testi 1954-1998*, Vol. II, La Casa Usher, Firenze-Lucca (nuova traduzione di Carla Pollastrelli).

GUERRA LISI, S. – STEFANI, G.

2008 *L'integrazione interdisciplinare nella Globalità dei Linguaggi*, Franco Angeli, Milano.



JIN, HA

2008 *The Writer as Migrant*, The University of Chicago Press, Chicago.

KRAMSCH, CLAIRE

2009 *The Multilingual Subject. What language learners say about their experience and why it matters*, Oxford University Press, Oxford.

KRASHEN, STEPHEN

1982 *Principles and practice in Second Language Acquisition*, Pergamon Press, Oxford.

LE BOULCH, JEAN

1966 *L'Education par le mouvement*, Editions Sociales Françaises, Paris.

MARAINI, DACIA

2010 *La seduzione dell'altrove*, Rizzoli, Milano.

O'TOOLE, J. – DONELAND, K. (a cura di)

1996 *Drama, Culture and Empowerment: The IDEA Dialogues*, IDEA Publications, Brisbane.

RIZZOLATI, G. – CRAIGHERO, L.

2004 *The mirror-neuron system*, in «Annual Review of Neuroscience», vol. 27, pp. 169-192.

RUSHDIE, SALMAN

1983 *Shame*, Knopf, New York.

SAVARESE, NICOLA (a cura di)

1983 *Anatomia del Teatro, un dizionario di antropologia teatrale*, La Casa Usher, Firenze.

THOMPSON, JAMES

2010 *Performance affects: applied theatre and the end of effect*, Palgrave, Basingstoke.

YUTANG, LIN

1935 *My Country and My People*, John Day, New York.



Abstract – IT

Aspettando Godot di Samuel Beckett, utilizzato per insegnare l'italiano a un gruppo di adolescenti migranti di un Istituto Comprensivo di Roma. Il laboratorio di teatro ha contribuito a creare un gruppo solidale di alunni, incoraggiando l'apprendimento cooperativo, l'amicizia e gli scambi. Il laboratorio si è configurato come spazio di libertà, dove mettere in scena in modo pacifico i conflitti interiori che sorgono nei ragazzi migranti al momento della costruzione di una nuova identità di tipo multiculturale, con il loro arrivo in Italia. Dai miei studenti ho imparato che il teatro può diventare un modo per intrecciare relazioni significative e profonde tra culture diverse, permettendo di costruire un linguaggio comune e di condividere le proprie differenze.

Abstract – ENG

Scenes from Samuel Beckett's *Waiting for Godot* were employed in Rome to teach Italian to a group of immigrant teenagers in a Public School. The Drama workshop helped to develop a collaborative group of students by encouraging exchanges, friendships and cooperative learning. The workshop became a space of freedom, where to enact peacefully the internal conflicts that arise in immigrant boys and girls when building a new, multi-cultural identity. From my students I learned that theatre could be that common language that enables all of us to weave constructive and meaningful relations between different cultures.

MAIA GIACOBBE BORELLI

studiosa e insegnante, si occupa di nuovi media e teatro, nel campo dello spettacolo e delle implicazioni sociali. Dopo una lunga esperienza come consulente audiovisiva per la Commissione europea (1994-2003) e come produttore di video e documentari con la società Tape Connection da lei fondata e diretta (1984-1993), ha collaborato con la Sapienza Università di Roma, dove ha ottenuto un Dottorato di ricerca in cotutela di tesi con l'*Université Denis Diderot Paris 7*, cattedra di *Ethnologie Visuelle*, relativo ai testi dell'ultimo Antonin Artaud (i Cahiers di Rodez). Recentemente, oltre ad aver curato la pubblicazione *Il teatro nel paesaggio di Sista Bramini e il progetto "Mila di Codra"* (2015), ha pubblicato, insieme a Lorraine Dumenil, per la rivista Biblioteca Teatrale, un numero dedicato alla ricezione editoriale di Antonin Artaud in Italia e in Francia, dal titolo *Artaud Variazioni, per un dialogo franco-italiano* (2016).

MAIA GIACOBBE BORELLI

holds a double Ph.D in Social Studies and Digital Technologies for the Performing Arts, obtained in a co-supervision between Université Paris 7 Denis Diderot, France and Sapienza University of Rome, Italy. She is a school teacher and a researcher of interactions between digital technologies, communities and Performing Arts. She collaborated with *Centro Teatro Ateneo*, the Research Centre for the Performing Arts of La Sapienza University of Rome. She published *The Theater in landscape of Sista Bramini end the project "Mila di Codra"* (2015) end in collaboration with Lorraine Dumenil *Artaud variations, for a dialogue between French and Italy* (2016).

SEZIONE I: FARE-TEATRO COME BENE CULTURALE E RELAZIONALE: STUDI, ISTITUZIONI E CONTESTI IN ITALIA

Teatro e responsabilità sociale: un'analisi multidisciplinare delle esperienze partecipative nella produzione teatrale

Maria Cleofe Giorgino¹

Il teatro tra questioni gestionali e finalità culturali

Il teatro è un “sistema unitario e organizzato di persone e di beni che pone in essere, in modo autonomo e durevole, un complesso variegato e mutevole di operazioni orientato al raggiungimento di fini [...] tipicamente di carattere culturale e sociale” (Nova 2002a: 23-35). In una simile definizione si riscontrano quei caratteri strutturali e operativi fondamentali che denotano la natura propriamente ‘aziendale’ dell’istituto teatrale e da cui è derivato, soprattutto negli ultimi decenni, lo sviluppo di numerosi studi tesi a definirne le logiche e le tecniche di gestione maggiormente idonee (Trimarchi 1993; Di Maio 1999; Zan 2003; Bonini Baraldi 2007; Turrini 2009; Landriani 2012; Magnani 2014). Seppur certamente un’azienda, il teatro presenta, infatti, delle proprietà peculiari che derivano direttamente dal particolare fine perseguito: l’erogazione di produzioni artistiche e la formazione in campo teatrale e musicale nell’interesse più generale di contribuire all’accrescimento culturale della collettività. L’attività svolta, per quanto propriamente definibile ‘di produzione’ in termini tradizionali, si collega, quindi, all’erogazione di un ‘prodotto’ particolare non solo perché intangibile, implicando la maggiore rilevanza assunta dal fattore esperienziale dell’utente, ma anche in quanto direttamente collegato al benessere sociale che ne è valso l’inserimento nella categoria dei “merit goods”².

La limitatezza dei mezzi, principalmente di matrice pubblica, destinati a finanziare tali produzioni richiede tuttavia che, per tutelarne la sopravvivenza nel tempo, anche il teatro leghi imprescindibilmente la propria gestione al rispetto generale delle tradizionali regole di economicità. L’assenza di un fine di lucro, insita nella natura *no profit* di una simile organizzazione, non può infatti

¹ In relazione alla stesura del presente contributo, l’autore desidera ringraziare il direttivo di Emilia Romagna Teatro Fondazione, in particolare nelle persone del Direttore Pietro Valenti e del Dott. Luigi Pedroni, per la piena disponibilità accordata nel reperimento dei dati e per i preziosi spunti forniti nell’interpretazione degli stessi.

² Il concetto di “merit goods” fu introdotto da Richard Musgrave negli anni ’50 per indicare quei beni il cui valore non si lega strettamente alle ordinarie regole del mercato e dei consumatori, in quanto essi sono in grado di produrre dei benefici sociali superiori alla somma di quelli individuali, giustificando l’intervento governativo nel finanziamento se non direttamente nella produzione di tali beni (Zuidervaart 2011).



mai giustificare la mancata ricerca di quei requisiti di efficienza, efficacia ed economicità dei processi produttivi e commerciali sviluppati, necessari ad assicurare una congrua remunerazione di tutte le risorse impiegate, a partire da quelle umane.

Anche nel contesto organizzativo del teatro assume, quindi, rilevanza la trattazione di tutte le tematiche tipicamente economico-aziendali su cui si fondano, ad esempio, le scelte inerenti all'assetto giuridico da adottare, alle politiche di struttura finanziaria realizzabili, allo sfruttamento efficiente delle risorse disponibili, alla valutazione delle performance conseguite o alla comunicazione delle stesse alle parti interessate. A ciascuna di esse si associano dei vincoli di natura gestionale che devono, tuttavia, essere coordinati con i peculiari obiettivi di tipo socio-culturale, al fine di raggiungere un possibile compromesso tra efficienza ed efficacia operativa dell'istituto (Dubini – De Carlo 2004). Ad una simile finalità è quindi orientato il presente studio che mira, nello specifico, a valutare come possano fungere da strumenti di realizzazione della *mission* culturale dei teatri le pratiche di produzione teatrale fondate sulla 'partecipazione'.

Dalla Corporate Social Responsibility alla creazione di valore culturale

Quanto sinteticamente premesso in merito ad aspetti generali e peculiarità dell'azienda teatrale richiede che le problematiche inerenti al *management* di tali organizzazioni si risolvano adottando un approccio multidisciplinare che sappia combinare il supporto tradizionalmente offerto dalla letteratura economico-aziendale, con il contributo proposto, soprattutto per la forte componente di tipo sociale, dagli studi sviluppati in ambito antropologico e sociologico.

In realtà, lo studio dell'impatto prodotto dalla gestione aziendale sulla comunità di individui che vi opera all'interno, così come sull'intera collettività appartenente al micro e macro ambiente di riferimento, si ricollega direttamente alla visione ormai condivisa di tutte le aziende quali organismi tridimensionali, in cui tali aspetti gestionali, che potrebbero rispettivamente dirsi di tipo sociale e politico, si associano alla tradizionale sfera economica, richiedendo il coordinamento dei diversi obiettivi a cui ciascuna delle tre dimensioni è orientata (Catturi 2003: 554-557). Nell'azienda teatrale, tuttavia, tale tridimensionalità risulta accentuata dagli obiettivi socio-culturali perseguiti che determinano una riformulazione del consueto principio di economicità verso quella "regola di conduzione della gestione finalizzata prioritariamente al raggiungimento del fine sociale e culturale



dell'istituto" (Nova 2002b: 12). In termini di obiettivi da conseguire, quanto detto equivale a sostenere che nei teatri la valutazione dei risultati gestionali, pur non potendo prescindere da un'indagine sui profili economici espressi da grandezze classiche quali la redditività, l'efficienza, la liquidità e la solidità patrimoniale (da interpretare, comunque, in tal caso sotto la prospettiva delle aziende *no profit*), richiede la contemporanea misurazione dell'efficacia socio-culturale della prestazione teatrale che si correla, da un lato, ai profili artistici dell'attività svolta, dall'altro, all'impatto prodotto in termini di formazione e crescita culturale della collettività di riferimento.

Alla problematica di misurare e comunicare i risultati conseguiti dalle aziende in ambito sociale si collega direttamente uno specifico filone di studi economico-aziendali identificato con l'espressione di *Corporate Social Responsibility* (CSR). Si tratta, in pratica, di un approccio alla valutazione dei comportamenti aziendali sviluppatosi negli Stati Uniti a partire dagli anni '50 e basato sull'idea che a carico delle aziende esistano degli obblighi sociali che trascendono dalla classica funzione di produzione e distribuzione di beni e/o servizi per il conseguimento di un profitto, collegandosi direttamente alla capacità delle stesse aziende di incidere sul progresso socio-culturale della collettività su cui esse insistono (Epstein 1987). Da tali obblighi deriva direttamente l'idea della responsabilità sociale delle aziende che deve, tuttavia, interpretarsi per esse non solo come vincolo alle proprie scelte gestionali, ma anche come vera e propria opportunità di sviluppo grazie agli effetti positivi che possono derivare da politiche aziendali in grado di tener conto delle istanze sociali. Alla CSR si lega, infatti, direttamente il concetto di *stakeholder* quale complesso di individui in grado di incidere sulle attività aziendali in senso bidirezionale, diventando anche variabili fondamentali sia per la sopravvivenza, che per il rafforzamento dell'organizzazione (Freeman 1984). La prima definizione del termine (che letteralmente è traducibile come 'detentore di interesse') venne inserita in un memorandum interno dello Stanford Research Institute nel 1963, ma il suo utilizzo si sviluppò in Europa solo a partire dagli anni '80 in contrapposizione alla figura di *shareholder* (o *stockholder* in base all'assetto giuridico adottato), corrispondente, invece, alla proprietà aziendale (Mitchell *et al.* 1987). Più in generale, sul legame esistente tra il processo decisionale in azienda e i suoi diversi *stakeholder* (quali dipendenti, clienti, fornitori, finanziatori, ecc., sino ad includere gli stessi soggetti proprietari), in letteratura sono stati sviluppati tre approcci principali (Goodpaster 1991). Il primo, che potrebbe qualificarsi di tipo "strategico", enfatizza la



rilevanza di definire politiche gestionali coerenti con le esigenze dei diversi *stakeholder* in vista di massimizzare le performance aziendali, e quindi secondo una mera prospettiva di opportunità strategica, per soddisfare al meglio l'interesse della proprietà di riferimento (Freeman 1984). Un secondo approccio, definibile "multifiduciario", sostiene invece la pari rilevanza degli interessi rivestiti da tutti gli *stakeholder* aziendali (la proprietà ivi inclusa al pari delle altre categorie di soggetti coinvolti dalle politiche gestionali) in virtù di una sorta di rapporto fiduciario instaurato dagli stessi soggetti col *management* aziendale per effetto di un diritto legittimo da loro vantato, da cui deriva la necessità di puntare a massimizzare i risultati conseguiti contemperando gli eventuali interessi in conflitto (Evan – Freeman 1988). L'ultimo approccio, fungendo da sintesi dei precedenti, enfatizza infine l'importanza di conciliare il citato rapporto fiduciario instaurato in particolare con la proprietà aziendale, con gli obblighi di tipo sociale assunti nei confronti degli altri *stakeholder*, le cui richieste devono quindi essere soddisfatte sempre e soltanto se compatibili con l'obiettivo generale di creare valore sull'investimento iniziale. Al di là dell'impostazione teorica adottata, da tutti e tre gli approcci emerge, quindi, la necessità aziendale di definire a monte quali siano tutte le parti interessate alle politiche gestionali adottate, da organizzare in una mappatura che ne evidenzia la diversa rilevanza per il prosieguo delle attività realizzate³.

Nei teatri, in quanto aziende *no profit*, la classificazione degli *stakeholder* e la loro articolazione in relazione alla priorità dell'interesse nutrito e al correlato potere di influire sulla sopravvivenza di simili istituti assumono delle differenziazioni legate principalmente, da un lato, al venire meno dell'obiettivo di conseguire un profitto per la proprietà e, dall'altro, all'emergere del benessere sociale quale interesse della comunità di riferimento a cui si lega imprescindibilmente la *mission* aziendale. In termini generali, il concetto di 'comunità' nelle scienze sociali si è sviluppato in contrapposizione a quello di 'società' per identificare un insieme di individui legati fra loro dalla condivisione di uno stesso ambiente fisico e dallo sviluppo di dinamiche relazionali derivanti da un

³ Comprendere la priorità dell'interesse riconducibile ai diversi *stakeholder* costituisce, infatti, una necessità imprescindibile nella definizione di scelte gestionali che, come evidenziato, possono produrre effetti contrastanti sulle parti coinvolte. Tra i molteplici criteri di classificazione a tal fine proposti dalla letteratura si citano, tra gli altri, l'impostazione di Clarkson (1995), che distingue tra *stakeholder primari* e *secondari* in relazione alla rilevanza della loro partecipazione per la stessa sopravvivenza aziendale, e quella di Mitchell *et al.* (1997), che definisce, invece, il grado di "salianza" degli *stakeholder* in base alla loro differente detenzione di tre requisiti fondamentali (potere, legittimità e urgenza).



diffuso senso di appartenenza, fratellanza ed empatia (Tönnies 1887). Rispetto alla particolare attività del teatro, esso si correla, quindi, direttamente alla titolarità di un comune interesse di sviluppo sociale che può adeguatamente realizzarsi tramite la creazione di “valore culturale”, esplicitabile nei molteplici effetti benefici che derivano dalla diffusione della cultura e coinvolgono in parte la sfera collettiva (con obiettivi quali la coesione sociale, l’identità locale e il rafforzamento comunitario), in altra quella individuale (come la salute e il benessere, l’immaginazione o l’accrescimento delle capacità personali) (Matarasso 1997)⁴. Tra di essi rientra certamente anche lo sviluppo di quelle professionalità artistiche su cui si fondano in modo imprescindibile la longevità e il potenziamento dell’efficacia dell’azione teatrale. È a tali obiettivi che deve, quindi, orientarsi la gestione dei teatri nei termini di vera e propria responsabilità sociale nei confronti di una categoria di *stakeholder*, quale appunto quella della comunità di riferimento, che soprattutto in virtù della *mission* culturale perseguita, assume certamente i caratteri della “salienza” (Mitchell *et al.* 1997).

Teatro partecipato e coinvolgimento della comunità nella produzione teatrale

Come riuscire a tenere concretamente conto degli obblighi sociali assunti anche dai teatri nei confronti delle diverse parti interessate rimane, in realtà, una questione gestionale ancora aperta (Andriof *et al.* 2002). A tal fine, i recenti sviluppi dell’ambiente economico, caratterizzati da una maggiore pressione pubblica verso la CSR e dall’aumento della competizione anche in ambito culturale per il progressivo diminuirsi delle risorse ad esso destinate, hanno tuttavia incentivato l’adozione di modelli manageriali maggiormente basati sullo sviluppo delle relazioni e sulla partecipazione sociale (Svendsen 1998). Un simile approccio operativo, definito di *stakeholder engagement*, si basa, infatti, sull’idea di ampliare l’efficacia delle decisioni gestionali tramite un diretto coinvolgimento nelle stesse delle diverse parti interessate, al fine di condividere con queste la responsabilità (e quindi il possibile beneficio) dei risultati conseguiti (Phillips 1997). In termini generali, i vantaggi che ne possono derivare sono molteplici, ivi inclusi, tra gli altri, un più facile e maggiore accesso alle risorse strategiche, lo sviluppo di valori condivisi o l’incremento della fiducia

⁴ Gli stessi effetti possono, peraltro, distinguersi in intrinseci o strumentali, a seconda se siano o meno correlati a benefici ulteriori (cioè la cultura fine a se stessa o la cultura per il benessere individuale, lo sviluppo e l’educazione personale, la costruzione di una identità territoriale, ecc.) o ancora di breve o lungo termine in base alla tempistica necessaria per il loro raggiungimento (Belfiore – Bennett, 2010).



verso l'operato dell'organizzazione, così come del grado di legittimazione delle decisioni assunte (Greenwood 2007).

In via teorica, anche nel contesto specifico dei teatri il modello dello *stakeholder engagement* potrebbe, quindi, certamente utilizzarsi per supportarne il conseguimento della *mission*, definendo dei meccanismi di coinvolgimento nei propri processi decisionali di quelle categorie di *stakeholder*, quale appunto la comunità di riferimento, alla cui soddisfazione si correla direttamente l'efficacia delle azioni intraprese. In termini operativi, è tuttavia necessario che, dopo aver fissato i propri obiettivi specifici, l'istituto definisca, da un lato, un modello di *engagement* (in termini di grado di partecipazione) ad essi coerente, dall'altro, un meccanismo di valutazione della strategia implementata, utile a misurarne l'efficacia rispetto alle finalità iniziali.

L'obiettivo principale del teatro di sostenere lo sviluppo culturale (nel senso ampio precedentemente illustrato) della comunità di riferimento potrebbe, infatti, essere perseguito con un suo coinvolgimento nelle attività realizzate limitabile a una mera comunicazione trasparente delle politiche gestionali assunte (per accrescerne il grado di legittimazione), oppure orientarsi verso forme collaborative più stringenti basate sulla consultazione, se non addirittura sulla diretta partecipazione della stessa comunità nella definizione e nello sviluppo delle produzioni teatrali (Bovaird – Löffler 2009). In merito, invece, alla valutazione successiva dei risultati conseguiti, nel particolare contesto considerato emerge certamente l'utilità di definire misure qualitative dell'impatto prodotto dalle politiche di *'community engagement'* adottate, da rilevare direttamente presso i soggetti partecipanti.

Una modalità di coinvolgimento della comunità tipica della realtà aziendale analizzata e certamente interpretabile alla luce del modello teorico dello *stakeholder engagement* è l'ipotesi di produzione teatrale identificata con l'espressione di "teatro partecipato". In contrapposizione alla rappresentazione teatrale convenzionale, caratterizzata dalla presenza di attori professionisti impegnati a trasmettere a un pubblico di spettatori un messaggio tipicamente uni-direzionale, il teatro partecipato corrisponde, invece, a una forma innovativa di produzione artistica contraddistinta dal coinvolgimento diretto dei suoi stessi fruitori all'interno del processo produttivo-creativo (Calcagno 2012). Rispetto a quello convenzionale, il teatro partecipato è quindi realizzato non solo *per* ma anche *dalla* comunità, che può essere coinvolta nell'esecuzione dello spettacolo dal



vivo secondo modalità differenti che vanno dalla definizione delle tematiche da trattare (tipicamente correlate alle proprie esperienze di vita), all'intervento diretto all'interno dello spettacolo prodotto (Thyagarajan 2002). Nelle sue forme più evolute, il teatro partecipato può prevedere delle forme di coinvolgimento del pubblico tali da trasporre il tradizionale ruolo di spettatore verso quello più attivo di vero e proprio *performer*, o potrebbe dirsi di "spet-attore", in grado di divenire egli stesso elemento cardine della produzione scenica realizzata⁵.

Ed è proprio sulla base di questo assunto che il presente contributo si propone di approfondire l'esperienza del teatro partecipato alla luce del *framework* teorico dello *stakeholder engagement*. Nello specifico, l'obiettivo conoscitivo perseguito è testarne l'utilità come modello di coinvolgimento della comunità per il conseguimento della *mission* culturale di un teatro, associando l'approccio presentato, tipicamente economico-aziendale, a quello di precedenti studi di matrice sociologica o antropologica che hanno avviato l'indagine di simili iniziative in termini, ad esempio, di contributo offerto allo sviluppo di specifiche capacità individuali e collettive (Adams – Golbard 2001), al rafforzamento della coesione sociale (Carey – Sutton, 2004) o al cambiamento comportamentale (Slachmuylder 2006). A tal scopo, è in questa sede presentata l'analisi di una esperienza concreta di teatro partecipato realizzata in Italia, di cui si proporranno le principali risultanze in termini di impatto prodotto sulla comunità coinvolta.

L'esperienza partecipativa dell'atelier di Emilia Romagna Teatro Fondazione

Il caso studio proposto è l'esperienza di teatro partecipato realizzata da Emilia Romagna Teatro Fondazione (ERT), Teatro Nazionale con sede a Modena, operativo come centro di produzione teatrale sin dal 1977. Attualmente, la Fondazione ERT consta di quattro sedi di produzione (il Teatro Storchi e il Teatro delle Passioni a Modena, il Teatro Bonci a Cesena e l'Arena del Sole a Bologna), presentando un attivo di oltre 120 spettacoli prodotti. Motivo rilevante della selezione è stata la particolare attenzione rivolta da ERT allo sviluppo di pratiche compatibili proprio con il *framework*

⁵ In un simile contesto, si realizza "il superamento della figura professionale dell'attore e di conseguenza il mancato confronto convenzionale tra spettatore e performer. Il pubblico si trova in un *limen* ambiguo, in una condizione a metà strada tra spettatore e interprete: *spet-attore*, appunto. Non si tratta di prendere atto semplicemente di una mancata presenza ma di attraversarla e di lasciarsi attraversare da essa. Il partecipante diventa il responsabile di quanto sta sperimentando poiché si trova immerso nel pieno compimento della creazione scenica. È lui che la compone, la interpreta, la tratteggia e si interroga al riguardo" (Pedullà 2015: 39).



dello *stakeholder engagement*, evidente già nel suo *mission statement* che ne sottolinea l'impegno ad operare affinché "lo spettatore trovi corrispondenza e coinvolgimento nel suo incontro con la produzione artistica", non trascurando altresì l'importanza di definire dei progetti espressamente "rivolti a formare 'sul campo' giovani attori"⁶.

Ed è appunto in questa prospettiva che ha in particolare trovato ideazione e realizzazione il progetto ERT *Carissimi Padri...: Almanacchi della "Grande Pace" (1900-1915)*, orientato a sensibilizzare la comunità di riferimento sulle motivazioni, più o meno razionali, che provocarono lo scoppio del primo conflitto mondiale. Periodo storico di ambientazione del progetto è, quindi, quello della *belle époque* che fu caratterizzato, come noto, da un clima di grande fervore economico e culturale, correlato allo sviluppo dei mercati internazionali e alla fiducia nel progresso tecnologico, che pure portò in Europa all'avvio della Grande Guerra.

Incentrando lo studio di quegli anni sulla realtà modenese, il progetto è stato sviluppato come processo creativo complesso che, nell'obiettivo finale di realizzare e mettere in scena, con l'attiva partecipazione della collettività di riferimento, una drammaturgia originale sul tema scelto, ha attivato per un intero anno (il 2015) molteplici iniziative culturali di vario tipo a cui hanno collaborato numerosi attori sociali del territorio di riferimento (quali, ad esempio, i Comuni di Modena, Castelvetro, Spilamberto e San Felice sul Panaro, l'Università di Modena e Reggio Emilia, e numerose organizzazioni culturali e/o *no profit* come musei, associazioni, scuole, biblioteche, ecc.).

La natura spiccatamente "partecipativa" del progetto ha, infatti, portato alla realizzazione di iniziative di coinvolgimento della collettività tra loro molto diverse, nell'obiettivo, da un lato, di sperimentare l'efficacia di tali forme collaborative e, dall'altro, di raccogliere il materiale di documentazione del processo creativo sviluppato, utile alla scrittura della drammaturgia finale. La portata del progetto è stata tale da richiedere l'impiego di numerose professionalità, in parte interne alle risorse umane di ERT (per gli aspetti maggiormente organizzativi), in altra legate alla collaborazione di artisti coadiuvati da giovani animatori teatrali.

Tra le molteplici attività sviluppate, dinanzi alle cene-spettacolo, alle letture di libri sul tema, ai laboratori drammaturgico-performativi con gruppi di studenti (di varia età) e adulti (di diversa professione), alle attività sportive, alle proiezioni cinematografiche, alle lezioni-spettacolo, ai

⁶ Si consulti la pagina web <http://www.emiliaromagnateatro.com/storia-mission/> (Ultimo accesso: 20 febbraio 2016).



concerti, alla costruzione di gallerie di immagini con fotografie e materiali iconografici d'epoca, alla digitalizzazione e diffusione di giornali del periodo storico considerato, ecc., spiccano certamente, per numerosità di soggetti coinvolti, le tre iniziative di teatro partecipato organizzate da ERT nel corso del 2015 tra la città di Modena e quella di Cesena. Denominate *atelier* (dalla traduzione letteraria di 'laboratorio') proprio per enfatizzarne la natura di iniziativa formativa e preparatoria più che performativa e artistica in senso stretto, tali iniziative hanno infatti comportato il coinvolgimento, assieme a nove artisti professionisti (otto attori ed una fisarmonicista), complessivamente di centinaia di partecipanti non professionisti che hanno posto in essere uno spettacolo teatrale sviluppato, ogni volta, in circa tre giorni di prove.

Al fine di verificare l'obiettivo conoscitivo del presente studio, si propongono di seguito i dati raccolti con riferimento specifico all'*atelier* tenutosi a Modena nei giorni 16, 17 e 23 maggio 2015, che ha visto la partecipazione di 165 persone in qualità di attori affiancanti i nove artisti professionisti. Il loro coinvolgimento ha certamente riguardato, *in primis*, l'interpretazione dei testi dello spettacolo, ma anche, a livello più o meno intenso, la definizione di diversi aspetti procedurali quali, ad esempio, la tempistica di sviluppo delle scene e l'approntamento della scenografia utilizzata nella *location* originale del palazzo comunale di Modena (partner del progetto). Alla rappresentazione finale ha assistito un pubblico "itinerante" (lungo le diverse sale del palazzo municipale) di circa trecento spettatori.

Al termine dell'iniziativa, a ciascuno degli "atelieristi" è stato somministrato via internet, con rilevazione anonima e cumulata dei dati, un apposito questionario di valutazione con cui, dopo alcune domande iniziali mirate a categorizzare i partecipanti per dati anagrafici rilevanti (quali età, provenienza geografica o titolo di studio), si è richiesto di esprimere dei giudizi sugli effetti percepiti dall'esperienza vissuta. Il sondaggio ha ottenuto 110 risposte (circa il 67% degli invii effettuati), principalmente riconducibili a partecipanti donne (l'80% delle risposte) e a persone appartenenti alla comunità di riferimento (cioè gli abitanti della regione Emilia Romagna, corrispondenti al 68,2% dei rispondenti). L'età dei partecipanti è risultata piuttosto eterogenea, comprendendo sia ragazzi più giovani (*under 25*) per il 33,6%, che adulti (da 26 a 55 anni) per il 56,5 %, con una discreta partecipazione anche degli *over 55* (10,9%).



Fig. 1. Atelier di ERT: Teatro Storchi, Modena 2015 (foto di Vittorio Taboga)

In merito alla scheda personale dei partecipanti all'*atelier*, il dato certamente più rilevante riguarda, tuttavia, il loro livello di formazione che evidenzia la capacità dell'iniziativa di coinvolgere, da un lato, sia soggetti con un titolo di studio medio o inferiore (cioè sino al diploma per il 48,2%) che alto o molto alto (laurea o formazione post-laurea per il restante 51,8%), dall'altro, sia persone effettivamente al loro primo avvicinamento alla realizzazione di uno spettacolo dal vivo (il 76,4%) che un discreto numero di partecipanti (il 23,6%) già avviatisi alla formazione artistica avendo frequentato un istituto di alta formazione artistico-musicale (come accademie teatrali o conservatori di musica). Riprendendo la finalità conoscitiva del presente studio di misurare l'efficacia socio-culturale del teatro partecipato anche in termini di strumento di formazione artistica sul campo, può, quindi, risultare interessante presentare i risultati sull'impatto dell'iniziativa distinguendo i partecipanti tra coloro che (escludendo l'eventuale partecipazione a precedenti iniziative similari) erano alla prima esperienza in ambito artistico e, pertanto, classificabili come 'non professionisti' in senso stretto, da quanti invece, già avviatisi a percorsi formativi in tal senso, potrebbero in via semplicistica indicarsi come 'semi-professionisti'.



Fig. 2. Atelier di ERT: Teatro Bonci, Cesena 2015 (foto di Vittorio Taboga).

I dati raccolti sono sinteticamente presentati nella tabella seguente, da cui emerge l'articolazione delle risposte secondo la scala di valutazione a quattro livelli proposta nel questionario.

Tabella: Principali risultanze del questionario di valutazione distribuito agli atelieristi

Domanda	Partecipanti 'semi-professionisti' %	Partecipanti 'non professionisti' %
<i>Indichi in che misura, a suo parere, la partecipazione all'atelier di ERT ha contribuito a migliorare i seguenti aspetti relativi alla sua sfera personale:</i>		
1) <i>il suo livello di sensibilizzazione e conoscenza delle tematiche storico-culturali trattate</i>		
Per nulla	0,00%	1,19%
Poco	7,69%	10,71%
Abbastanza	38,46%	50,00%
Molto	53,85%	38,10%
	100,00%	100,00%

<i>2) la sua crescita professionale in ambito artistico</i>		
Per nulla	0,00%	7,14%
Poco	19,23%	17,86%
Abbastanza	30,77%	34,52%
Molto	50,00%	40,48%
	100,00%	100,00%
<i>3) le sue capacità di socializzare con gli altri partecipanti</i>		
Per nulla	0,00%	0,00%
Poco	3,85%	4,76%
Abbastanza	30,77%	35,71%
Molto	65,38%	59,52%
	100,00%	100,00%
<i>4) le sue capacità di collaborare con artisti professionisti</i>		
Per nulla	0,00%	0,00%
Poco	3,85%	1,19%
Abbastanza	23,08%	39,29%
Molto	73,08%	59,52%
	100,00%	100,00%
<i>5) il suo grado di fiducia nelle proprie capacità</i>		
Per nulla	0,00%	1,19%
Poco	3,85%	15,48%
Abbastanza	38,46%	45,24%
Molto	57,69%	38,10%
	100,00%	100,00%
<i>6) il suo livello di autostima e di realizzazione personale</i>		
Per nulla	0,00%	2,38%
Poco	3,85%	13,10%
Abbastanza	46,15%	36,90%
Molto	50,00%	47,62%
	100,00%	100,00%
<i>7) le sue conoscenze sul mondo teatrale</i>		
Per nulla	0,00%	0,00%
Poco	11,54%	13,10%
Abbastanza	38,46%	28,57%
Molto	50,00%	58,33%
	100,00%	100,00%
<i>Nel complesso, quanto si ritiene soddisfatto dell'esperienza vissuta nell'atelier di ERT?</i>		
Per nulla	0,00%	1,19%
Poco	3,85%	2,38%
Abbastanza	19,23%	35,71%
Molto	76,92%	60,71%
	100,00%	100,00%



Dall'analisi dei dati proposti è possibile verificare come le risultanze ottenute siano state complessivamente molto positive, concentrandosi fortemente nei livelli di risposta più alti ('abbastanza' e 'molto') rispetto alla sostenuta capacità dell'iniziativa di fungere sia da strumento di divulgazione culturale, che da occasione di socializzazione tra i partecipanti e tra questi ultimi con gli artisti professionisti, che, ancora, da mezzo di accrescimento delle qualità individuali dei soggetti coinvolti. Su ciascuno dei citati aspetti, ancora più positivi sono risultati, peraltro, i dati registrati per gli *atelieristi* identificati come 'semi-professionisti', probabilmente caratterizzati da una maggiore sensibilità su simili tematiche. Con riferimento specifico agli obiettivi di formazione artistica dell'iniziativa, è in ultimo riscontrabile come gli effetti positivi percepiti in modo significativo in entrambe le categorie di partecipanti si siano associate alla forte efficacia operativa dell'*atelier* anche in termini di comprensione dei processi di produzione teatrale, utile a favorire un maggiore avvicinamento del teatro alla sua comunità di riferimento.

Considerazioni conclusive

Il presente studio, assumendo, in linea di principio, la comunanza delle problematiche gestionali dei teatri con quelle di una qualsiasi realtà aziendale, ne ha altresì posto in evidenza le peculiarità dei processi di produzione attivati, legati al perseguimento di un obiettivo di creazione di valore che trascende la tradizionale sfera economica per coinvolgere quella più tipica di natura culturale. In tal senso, si è quindi riproposto il *framework* teorico della *Corporate Social Responsibility* e della correlata rilevanza di definire delle politiche gestionali coerenti con un obbligo sociale assunto verso i vari *stakeholder* aziendali, enfatizzandone l'applicabilità al contesto del teatro quale modello di sviluppo dei processi di produzione teatrale fortemente improntati proprio sulla responsabilità socio-culturale assunta nei confronti della comunità di riferimento. In questa prospettiva, è stata in particolare analizzata l'utilità teorica del teatro partecipato quale ipotesi originale di *stakeholder engagement*, finalizzato a sostenere il raggiungimento dei tipici obiettivi socio-culturali tramite il diretto coinvolgimento della comunità nei processi di produzione teatrale realizzati.

L'indagine empirica sviluppata sull'esperienza partecipativa posta in essere da Emilia Romagna Teatro Fondazione ha consentito di verificare tale assunto nei dati raccolti, tramite la tecnica del questionario, direttamente presso i partecipanti all'*atelier* organizzato nel mese di maggio 2015.



Dalle risultanze emerse, è apparsa infatti verificata l'utilità di simili iniziative nel contesto più ampio della responsabilità sociale del teatro, esplicitabile nei tre obiettivi fondamentali di diffusione culturale, aggregazione comunitaria e formazione artistica.

Rispetto al primo punto, è infatti emersa la forte utilità del teatro partecipato come vero e proprio strumento educativo e mezzo di trasmissione di quelle nozioni culturali necessarie alla piena comprensione delle trascorse dinamiche evolutive sociali, nell'interesse di formare individui più coscientemente autori e responsabili di quelle future (Adams – Golbard 2001).

In merito al secondo obiettivo, è poi emerso come in esperienze partecipative come quella dell'*atelier* di ERT sia certamente meglio concretizzabile l'idea di un teatro che, lungi dall'essere elitario e autoreferenziale, funga da luogo d'incontro di una comunità di per sé fortemente eterogenea, riprendendo così la sua funzione storica di spazio aperto di condivisione e confronto (Carey – Sutton, 2004).

A tali considerazioni si associa, in ultimo, l'efficacia riscontrata per simili iniziative partecipate anche rispetto alla formazione artistica dei soggetti coinvolti, utile, se non necessariamente a proiettarli verso l'avvio di un vero e proprio percorso professionale in tal senso, quanto meno a renderli spettatori maggiormente consapevoli del mondo teatrale e delle dinamiche che ne condizionano il raggiungimento delle finalità perseguite.



Bibliografia

ADAMS, D. – GOLDBARD, A.

2001 *Creative Communities: The Art of Cultural Development*, The Rockefeller Foundations, New York.

ANDRIOF, J. – WADDOCK, S. – HUSTED, B. – RAHMAN, S.

2002 *Unfolding Stakeholder Thinking: Theory, Responsibility and Engagement*, Greenleaf Publishing, Sheffield.

BELFIORE, E. – BENNETT, O.

2010 *The Social Impact of the Arts. An Intellectual History*, London, Palgrave Macmillan.

BONINI BARALDI, SARA

2007 *Management, beni culturali e pubblica amministrazione*, FrancoAngeli, Milano.

BOVAIRD, T. – LÖFFLER, E.

2009 *Public Management and Governance*, Taylor&Francis, Oxford.

CALCAGNO, MONICA

2012 *Trend emergenti nelle produzioni artistiche. Logiche partecipate e creazione del valore*, in «Il capitale culturale», vol. 4, pp. 15-29.

CAREY, P. – SUTTON, S.

2004 *Community development through participatory arts: lessons learned for a community arts and regeneration project in South Liverpool*, in «Community Development Journal», n. 2, vol. 39, pp. 123-134.

CATTURI, GIUSEPPE

2003 *L'azienda universale. L'idea forza, la morfologia e la fisiologia*, Cedam, Padova.

CLARKSON, M.B.E.

1995 *A Stakeholder Framework for Analyzing and Evaluating Corporate Social Performance*, in «Academy of Management Review», n. 1, vol. 20, pp. 92-117.

DI MAIO, AMEDEO

1999 *Economia dei beni e delle attività culturali*, Liguori, Napoli.

DUBINI, P. – DE CARLO, M.

2003 *Economia e gestione delle aziende culturali*, Egea, Milano.



EPSTEIN, E.M.

1987 *The corporate social policy process: beyond business ethics, corporate social responsibility and corporate social responsiveness*, in «California Management Review», n. 3, vol. 29, pp. 99-114.

EVAN, W. – FREEMAN, R. E.

1988 *A stakeholder theory of the modern corporation: Kantian capitalism*, in L. Beauchamp, N. Bowie (eds.), *Ethical theory and business*, Prentice-Hall, New York.

FREEMAN, R.E.

1984 *Strategic management: a stakeholder approach*, (ed. 2010), Cambridge University Press, New York.

GOODPASTER, KENNETH

1991 *Business ethics and stakeholder analysis*, in «Business Ethics Quarterly», n. 1, pp. 53-73.

GREENWOOD, MICHELLE

2007 *Stakeholder Engagement: Beyond the Myth of Corporate Responsibility*, in «Journal of Business Ethics», n. 4, vol. 74, pp. 315-327.

LANDRIANI, LORIS

2012 *Modelli di gestione per le aziende dei beni culturali*, FrancoAngeli, Milano.

MAGNANI, GIACOMO

2014 *Le aziende culturali. Modelli manageriali*, G. Giappichelli Editore, Torino.

MATARASSO, FRANÇOIS

1997 *Use or Ornament? The social impact of participation in the arts*, Comedia, Stroud.

MITCHELL, R.K. – AGLE, B. R. – WOOD, D. J.

1997 *Toward a Theory of Stakeholder Identification and Salience: Defining the Principle of Who and What Really Counts*, in «Academy of Management Review», n. 4, vol. 22, pp. 853-886.

NOVA, MASSIMILIANO

2002a *L'azienda teatro. Aspetti istituzionali e politiche di gestione*, Egea, Milano.

2002b *Il bilancio all'azienda teatro. Performance economica e prestazioni artistiche*, Egea, Milano.

PEDULLÀ, CARMEN

2015 *Lo spett-attore: il teatro partecipato di Roger Bernat*, in «Antropologia e Teatro», n. 6, pp. 39-74, disponibile all'indirizzo <https://antropologiaeteatro.unibo.it/article/view/5297/5038> (Ultimo accesso: 16 luglio 2016).



PHILLIPS, ROBERT

1997 *Stakeholder theory and a principle of fairness*, in «Business Ethics Quarterly», n. 7, pp. 51-66.

SLACHMUIJLDER, LENA

2006 *Participatory Theatre for Conflicting Transformation: Training Manual*, Search For Common Ground, Bukavu, Congo.

SVENDSEN, ANN

1998 *The Stakeholder Strategy: Profiting from Collaborative Business Relationships*, Berrett-Koehler, San Francisco (CA).

THYAGARAJAN, MRINALINI

2002 *Popular theatre, development and community*, Carolina Papers International Development, n. 8 Chapel Hill, North Carolina.

TÖNNIES, FERDINAND

1887 *Gemeinschaft und Gesellschaft*, trad. it. (1963), *Comunità e società*, Edizioni di Comunità, Milano.

TRIMARCHI, MICHELE

1993 *Economia e cultura*, FrancoAngeli, Milano.

TURRINI, ALEX

2009 *Politiche e management pubblico per l'arte e la cultura*, Egea, Milano.

ZAN, LUCA

2003 *Economia dei musei e retorica del management*, Mondadori Electa spa, Milano.

ZUIDERVAART, LAMBERT

2011 *Art in Public: Politics, Economics, and a Democratic Culture*, Cambridge University Press, New York.



Abstract – IT

Ricollegandosi direttamente all'idea di teatro quale azienda in cui i tradizionali vincoli gestionali devono conciliarsi con la sua peculiare *mission* di natura socio-culturale, il presente studio intende analizzare la pratica del teatro partecipato secondo una prospettiva multidisciplinare che appunto combini il supporto offerto dalla letteratura economico-aziendale con quello di ambito maggiormente antropologico. È in tale prospettiva che l'articolo richiama, in particolare, il *framework* teorico della Corporate Social Responsibility e propone la valenza del teatro partecipato come ipotesi particolare di *stakeholder engagement* indirizzata alla comunità di riferimento. Al fine di testarne le finalità conoscitive, lo studio si avvarrà dell'analisi di un caso empirico (l'*Atelier* di Emilia Romagna Teatro Fondazione), di cui si esporranno le principali risultanze in termini di impatto prodotto sulla comunità coinvolta.

Abstract – ENG

According to the idea of theater as an organization whose traditional operational constraints need to be reconciled with its peculiar socio-cultural mission, the study aims to analyse the practice of the participatory theater adopting a multidisciplinary perspective that combines the support offered by the management literature with that one of anthropology setting. To this aim, the article adopts the theoretical framework of the Corporate Social Responsibility and discusses the relevance of the participatory theater as a particular typology of stakeholder engagement for the community. In order to test its aims, the article relies on the analysis of a practical case study (i.e. the *Atelier* of the Emilia Romagna Teatro Fondazione), presenting its main findings in terms of impact on the community engaged.

MARIA CLEOFE GIORGINO

Maria Cleofe Giorgino è Ricercatore in Economia Aziendale presso l'Università degli Studi di Milano-Bicocca. I suoi principali interessi di ricerca sono legati alle tematiche del *crisis management* e dei modelli di gestione e valutazione delle performance specifici per le aziende culturali. Ha pubblicato diversi articoli su riviste scientifiche italiane ed internazionali, quali *Azienda Pubblica* e *International Journal of Disclosure and Governance*.

MARIA CLEOFE GIORGINO

Maria Cleofe Giorgino is Assistant Professor in Business Administration at the University of Milano-Bicocca. Her main research interests refer to the topics of crisis management and cultural organizations, specifically focusing on managerial and evaluative models for the cultural sector. She published several articles on both Italian and international scientific journals, including *Azienda Pubblica* and *International Journal of Disclosure and Governance*.



SEZIONE II: AMATORIALITÀ E PARTECIPAZIONE IN QUESTIONE: LA SCENA CONTEMPORANEA

Brecht e il brechtismo, professionisti e attori-persona, nel solco dei teatri a partecipazione sociale

Sara Torrenzieri

Premessa metodologica

Osservando il mondo reale, il teatro del terzo millennio non vede soggetti da imitare, ma identità da acquisire, contesti da abitare, situazioni da mutare e, anche, capovolgere. In questa cultura di scambi e relazioni intrecciate fra società e teatro, il linguaggio scenico si costruisce sempre più a partire da frammenti di realtà; gli spettatori interagiscono con gli spazi e partecipano alle azioni; la “rappresentazione” fa luogo alla “presenza” e la metafora alla sineddoche (Guccini 2011: 4-5); esperienze come quelle di Pippo Delbono, della Compagnia della Fortezza di Armando Punzo o del Teatro delle Albe di Marco Martinelli ci pongono di fronte a un teatro “delle persone” (Meldolesi 2001: 6-8) che supera il protagonismo individuale a favore di quello collettivo (Valenti 2015: 136-138)¹. Confrontate con questi mutamenti complessivi, le compenetrazioni fra gli artisti - che vivono del loro fare teatro - e le persone che incontrano e attraversano l’attività teatrale, definiscono un quadro culturale mobile, vario e complesso, che non corrisponde agli storici intrecci fra le distinte categorie dei “professionisti” e dei “dilettanti”, ma sviluppa o riprende a distanza i loro momenti di crisi e reciproca fusione. Il teatro contemporaneo, in un certo senso, si riconosce nelle confluenze fra presenza attoriale e identità personale, fra arte della performance e valenze performative del vivere. All’interno di questo scenario, il teatro di Bertolt Brecht descrive un percorso che illumina antecedenti e ragioni delle attuali compenetrazioni. In questo contributo, di taglio propositivo, ne prendo in considerazione tre fasi. In primo luogo, Brecht eredita e rielabora le acquisizioni ricevute dai precedenti dibattiti sui rapporti fra attori professionisti e attori-operai dilettanti. Alle spalle del “teatro epico” e dell’“attore straniato” ci sono, oltre a diverse e ramificate componenti, i gruppi agitprop della Repubblica di Weimar. Successivamente si analizzeranno le formulazioni del drammaturgo tedesco nel segno di una teoria e di una pratica incentrate sulla “scena di strada”

¹ La definizione di “teatro delle persone” di Claudio Meldolesi (Meldolesi 2001: 6-8) è stata in seguito ripresa e risemantizzata da Cristina Valenti in riferimento a una categoria nuova, erede di quelle che Meldolesi aveva individuato come “nuove avventure testuali del nostro tempo” intraprese a partire dal superamento delle convenzioni” di cui lo studioso riconosceva l’ispirazione in Artaud e i pionieri nel Living Theatre.



come base d'una narrazione che concili esplicazione, informazione e conoscenza mediata del reale. Infine si valuteranno, con particolare attenzione al Sudamerica e all'Italia, gli apporti forniti da Brecht allo sviluppo di esperienze teatrali che si incardinino alle realtà del vivere e che con queste si contaminino.

Dall'agitprop a Piscator: antecedenti e punti di riferimento del teatro brechtiano

Il tema dell'organicità che lega lo spettacolo al suo pubblico, e la forza dell'esperienza teatrale in quanto evento storico iscritto a pieno titolo nell'evoluzione dei tempi emergono fermamente dall'analisi di Béla Balázs in riferimento alla scena del teatro agitprop, sostenuto dal Partito Comunista Tedesco negli anni della Repubblica di Weimar: "Perché la storia del teatro è la storia del pubblico [...] Dall'essere del pubblico deriva la consapevolezza anche nella forma del teatro" (Balázs 1930: 426, cit. in Casini Ropa 1988: 170).

Il caso dell'agitprop è emblematico del rapporto attore professionista-attore dilettante, della relazione attore-pubblico e della pratica di un teatro collettivo che coinvolga attivamente una comunità nella fruizione e nella produzione dell'atto teatrale, con precisi intenti politici e sociali. La relazione attori professionisti/attori operai dilettanti si è configurata problematica e centrale fin dagli anni fra fine '800 e inizio '900, quando il Partito Socialdemocratico operaio (SDAP) arrivò a interrompere l'attività teatrale dilettantesca all'interno dei circoli dei lavoratori con la seguente motivazione: "Il teatro è un buon mezzo formativo. Ma soltanto a condizione che si tratti di [...] attori professionisti e di buoni drammi. Gli spettacoli offerti da dilettanti e associazioni teatrali servono più il cattivo gusto, di quanto giovino all'accrescimento della sensibilità artistica" (dal *Programma Invernale per l'anno 1908-1909* del Comitato per la formazione, cit. in Casini Ropa 1988: 127).

In questo suo *Programma* lo SDAP utilizza criteri di gusto e di sensibilità artistica di matrice borghese, che marginalizzano gli apporti teatrali dal basso. Il ruolo del proletariato come "attore" in tutti i sensi – sia storico che performativo – dei processi di cambiamento della propria classe è invece insito nell'idea di Friedrich Wolf di teatro agitprop come "arma". Commentandola, Eugenia Casini Ropa afferma che l'opposizione fra dilettantismo e professionismo sia infondata, parlando di un teatro che muove dalle istanze del proletariato e ad esso si rivolge, ragion per cui l'operaio

risulta essere il suo migliore interprete (Casini Ropa 1988: 45).

Il teatro coincideva con la realtà che cercava di costruire. Afferma Inge von Wangenheim: “L’unità tra personaggio e persona nell’attore-operaio, l’unità tra esistenza proletaria e spettatore nell’uditorio di operai, porta all’unione più alta, [...] il comune punto di partenza sociale di attore e spettatore” (Wangenheim 1959: 458, cit. in Casini Ropa 1988: 170).

Quando Piscator, negli anni ‘20, prese le redini della scena teatrale dei lavoratori, introdusse l’elemento del montaggio di documenti d’epoca attraverso la cronaca cinematografica; ciò provocò un dirompente impatto sugli spettatori: “[...] quello che vedevano svolgersi davanti agli occhi era veramente il loro destino, la loro personale tragedia. Il teatro era diventato [...] autentica realtà [...]” (Piscator 1960: 55-58, cit. in Casini Ropa 1988: 142). È noto che le teorie e pratiche del teatro epico brechtiano abbiano risentito notevolmente dell’influenza di quello di Piscator, di cui Brecht fu anche collaboratore.

L’azione scenica si dilatava a inglobare il mondo, il contesto politico e sociale del suo pubblico e dei suoi attori: la quarta parete era abbattuta, attori e spettatori potevano toccarsi o addirittura coincidere, il teatro entrava negli spazi della vita, del lavoro, della politica, diventava luogo di costruzione di orizzonti nuovi e comuni.

Gli *Agitpropgruppen* si diffusero in Germania fra il 1927 e ‘28 dando vita a spettacoli dalla costruzione drammaturgica mutevole e frammentata in una successione di “quadri”, sequenze recitate, filmati, numeri di clownerie, canti. “La tecnica più diffusa nella creazione degli spettacoli era il montaggio di singole scene e intermezzi in una struttura aperta che permettesse agevoli spostamenti dei ‘pezzi’ secondo le esigenze del momento” (Casini Ropa 1988: 148). Questo genere di struttura frammentata sarà ripresa e problematizzata dal teatro brechtiano.

Le testualità semplici ed efficaci dell’agitprop rivelano il prevalere della dimensione comunicativa su quella estetica. Gli attori, che spesso recitavano vestiti della loro tuta da lavoro, che si adattava ad ogni ruolo, si rivolgevano sovente al pubblico, chiamato in causa e attivato.

Le battute concise erano commentate da gesti ampi e significativi, come sarà tipico del teatro di Brecht e di alcune esperienze teatrali dell’America Latina intorno agli anni ‘60, che risentirono, sotto diversi aspetti, dell’influenza del drammaturgo tedesco.



Intorno a Brecht: professionisti, dilettanti, attori-operai e semplici passanti

Brecht, rivolgendosi agli attori-operai danesi, li invita a basare la loro recitazione sull'osservazione di quanto normalmente avviene nella vita sociale: "Tu, attore prima di ogni altra arte devi possedere l'arte dell'osservazione. [...] La vostra prima scuola sia il posto di lavoro, la casa, il quartiere. Sia la strada [...]. Come combattere la vostra lotta di classe senza conoscere gli uomini?" (Brecht 1975b: 135-139). Gli insegnamenti della strada, nella prospettiva brechtiana, si contrappongono ai modelli professionali del fare teatro. Dice, negli stessi anni: "Voi artisti che fate del teatro in grandi edifici, sotto soli di luce artificiale di fronte alla folla silenziosa, ricercate ogni tanto anche il teatro che si svolge sulla strada" (Brecht 1975b: 131). Di conseguenza, fra gli attori-operai e quelli professionisti, separati dalle manifestazioni della lotta di classe dalle esigenze della vita teatrale, proprio i primi erano i più vicini alle fonti sociali della recitazione straniata. Posizione che li distingueva decisamente dalla categoria dei dilettanti. Scrive Brecht: "Gli attori dei piccoli teatri operai esistenti in tutte le grandi città d'Europa, d'America e d'Asia non paralizzate dal fascismo non sono affatto dei dilettanti, e la loro recitazione non è 'pan nero'. È semplice, ma solo in un certo senso" (Brecht 1975a: 227)².

L'attenzione di Brecht nei confronti degli attori proletari era strettamente connessa all'idea che il teatro dovesse incidere sulla realtà sociale, facendo di performer e spettatori dei soggetti culturali attivi, dinamici e criticamente consapevoli delle problematiche in cui vivevano. Dagli schemi drammatici e dalla pratica dell'agitprop, Brecht mutua dunque sia il carattere esplicativo della recitazione straniata, che il tessuto narrativo della drammaturgia epica, i cui "quadri" conclusi vengono, per l'appunto, definiti da Roland Barthes "*tableaux*", "scene apparecchiate [...] ben ritagliate" (Barthes 1985: 90). Anche nel teatro brechtiano, come in quello operaio, troviamo inoltre canzoni e cori recitativi (*Sprechchor*) (Casini Ropa 1988: 137), ripresi tanto nei *Drammi didattici* che in *Santa Giovanna dei Macelli*.

In sintesi, Brecht trae le nozioni cardine del suo teatro dalle esperienze teatrali che partecipano

² Scrive Meldolesi nella prefazione a *Il romanzo del teatro di massa* di Luciano Leonesi: "Brecht auspicava – negli anni successivi al suo ritorno nella Berlino Est – una ripresa del teatro agitprop in Germania orientale per costruire l'humus di un nuovo teatro tedesco" (Meldolesi, in Leonesi 1989: 10). A Bologna, in quegli stessi anni, l'esperienza del Teatro di Massa di Sartarelli sostanzialmente l'auspicio brechtiano, rispondendo con la forza del suo pubblico e dei suoi attori – che "erano i partigiani, le mondine, gli scariolanti" – all'accusa da parte degli organi di partito "di non essere (abbastanza) teatro" (Meldolesi, in Leonesi 1989: 11).



direttamente alla lotta di classe, e dalle dinamiche della performance quotidiana – l’agire dell’“uomo della strada”. A questi riferimenti, naturalmente, si combinano numerosi altri modelli, dal cabaret all’Opera di Pechino, dal teatro popolare alle grandi drammaturgie. Tuttavia proprio la “scena di strada” viene ripetutamente indicata in quanto germe essenziale del teatro epico. Questa, infatti, richiama gli “elementi più semplici del teatro ‘naturale’” (Brecht 1975b: 50): un passante spiega alla gente le dinamiche di un incidente di cui è stato testimone, accompagnando la parola con una gestualità narrativa e limitandosi a raccontare gli eventi, “in modo tale che gli astanti possano formarsi un’opinione”, senza “ammaliare” (Brecht 1975b: 44-45), togliendo spazio all’illusione. Come suggerisce Fabrizio Cruciani, “il valore che fonda, fiancheggia e rinnova la storia dello spazio teatrale è nel fatto che quello del teatro di strada è essenzialmente uno spazio di relazione” (Cruciani 1992: 91).

Il teatro brechtiano nasce da relazioni profonde col contesto storico, sociale e politico, che ne viene illuminato indipendentemente dalla qualità estetica dello spettacolo: “Un lavoro teatrale, buono o cattivo che sia, contiene sempre un’immagine del mondo” (Brecht 1975a: 224). L’attività teatrale (o, meglio, performativa) costituisce, dunque, un dispositivo cognitivo diffuso che investe la crescita e l’educazione dell’essere umano, sia in senso evolutivo, dall’infanzia all’età adulta, sia in senso civico e politico:

“Spesso si dimentica come l’educazione dell’uomo avvenga in maniera teatrale. [...] il bimbo apprende in modo nettamente teatrale come deve comportarsi. [...] Sono avvenimenti teatrali quelli che formano il carattere: l’uomo imita i gesti, la mimica, i toni di voce. [...] Il teatro è per così dire la più umana, la più universale di tutte le arti, la più generalmente praticata, non soltanto sulle scene ma anche nella vita. E l’arte teatrale di un popolo o di un’epoca deve venir giudicata come un tutto unico, [...] anche questo è uno dei motivi per cui vale la pena di parlare del teatro dei filodrammatici” (Brecht 1975a: 225).

Il cerchio si chiude così sul valore e sul senso del teatro dei non professionisti, dei lavoratori e degli operai. Per Brecht, il teatro risponde al mandato di mutare la realtà e, quindi, mirando a stabilire un rapporto d’intesa profonda con l’individuo sociale, mutua dal mondo reale i propri linguaggi



costitutivi, i propri modelli, la propria base culturale. È un'impostazione che, da un lato, sviluppa la teatralità fuori dal teatro dei gruppi agitprop, e, dall'altro, anticipa le ragioni della fuoriuscita dagli spazi teatrali delle formazioni guida degli anni '60 e '70. Come si mostrerà nei seguenti paragrafi, il brechtismo è una componente significativa delle manifestazioni teatrali che, dagli anni della svolta ad oggi, hanno sperimentato particolari e molteplici forme di interazione con le dinamiche della realtà.

Brechtismo e teatri latino americani: dialoghi e sinergie

Alla fine degli anni '50, la Rivoluzione Cubana ha generato un potente immaginario collettivo che si è riverberato in tutta l'America Latina e in Occidente, dando luogo, come afferma Diana Taylor nel saggio *Brecht and the Latin America's "Theater of Revolution"*, ad una percezione della storia in quanto "imponente dramma epico" (Taylor 2000: 173-174; traduzione di chi scrive)³. La Rivoluzione assunse una forte componente simbolica stando, come dice Taylor citando Brecht, "la capacità dello spettatore all'azione" (Brecht 1964: 37). Dati di realtà come "il ritratto immortale del Ché col suo cappello; le uniformi verdi dei *Castristi*; il *Gestus* brechtiano come attitudine rivoluzionaria degli 'uomini' in azione; la trama episodica narrata dal Ché nel suo diario" divennero parte integrante di un sentire comune e collettivo (Taylor 2000: 174).

In paesi segnati da un'estrema disuguaglianza sociale, l'esperienza del teatro non poteva che nascere dalle lotte e dai conflitti che segnavano la vita delle popolazioni.

L'impatto e le influenze, più o meno esplicite e dichiarate, di Brecht sul teatro latino americano, a partire dagli anni '50-'60, furono determinati da una dinamica intrinseca al teatro brechtiano, e cioè dalla sua tendenza a combinare estetica e istanze anticapitaliste in processi teatrali che si fondono con la dialettica storica. Sotto i segni del "popolare" e del "mutamento sociale", l'innovazione teatrale dell'America Latina si è aperta alle grandi masse che vi hanno agito sia al livello dei contenuti che a quello linguistico e performativo, facendo dell'atto teatrale un portatore di istanze sociali e rivoluzionarie (Taylor 2000: 172-184)⁴.

³ Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

⁴ A complemento dello studio di Taylor va ricordato che, negli anni '80, dopo la fine della dittatura, nasce a Buenos Aires con Catalinas Sur l'esperienza del teatro comunitario argentino. La sua spinta a compiere gesti politici che conducano la comunità a riflettere su se stessa, sarà ripresa a Ferrara dalla compagnia Teatro Nucleo, di Cora Herrendorf e Horacio Czertok, attiva fin dagli anni '80. Dalla collaborazione del Nucleo con Antonio Tassinari nasce



È in questo contesto che si inquadrano, a partire dalla metà degli anni '60, esperienze come quella di Santiago Garcia ed Enrique Buenaventura (Colombia), che nel 1965 mettevano in scena *Galileo* e nel '69 *I Sette peccati capitali* di Brecht, o dello stesso Buenaventura e Griselda Gambaro che, in *Documents from Hell* (Colombia, 1968) e *Information for Foreigners* (Argentina, 1972), proposero un adattamento di *Terrore e miseria del Terzo Reich* per denunciare la violenza politica nei loro stati. In questi anni nascono anche formazioni fortemente legate a pratiche di attivismo politico come il Conjunto Dramatico de Oriente e il Grupo Teatro Escambray a Cuba.

La "scena di strada" brechtiana rivive nelle parole del regista e drammaturgo brasiliano Augusto Boal, fondatore del Teatro dell'oppresso, quando descrive le improvvisazioni agite in strada dalla propria formazione nel 1963, durante la crisi cubana:

"un gruppo di attori si incontra in un angolo e inizia a discutere di politica fino al punto di minacciare violenza fisica; si raduna gente intorno a loro e il gruppo dà inizio a una performance improvvisata che riguarda le più urgenti istanze politiche. Solo nel corso della performance la folla realizza di stare assistendo a uno spettacolo" (Taylor 2000: 176).

Il teatro di Boal si propone di produrre cambiamenti al livello della consapevolezza identitaria e collettiva dell'individuo sociale, coinvolgendo lo spettatore in processi di costruzione della realtà teatrale che riproducono e svelano, di riflesso, gli analoghi processi del mondo sociale.

Diverso l'approccio del Grupo Cultural Yuyachkani che, a partire dagli anni '70, invade con le sue performance spazi non-teatrali, rivolgendosi direttamente alle comunità rurali, alla classe lavoratrice, ai minatori del Perù in sciopero, mescolandosi e contaminandosi con istanze politiche e sociali, ma anche con le componenti indigene e meticce della popolazione, con i loro linguaggi e codici performativi. In Perù, le grandi comunità dei nativi erano marginalizzate dal punto di vista linguistico, culturale, religioso e sociale. In reazione a questa situazione di matrice coloniale, da un lato, e capitalistica, dall'altro, il Grupo Cultural Yuyachkani ha dunque costruito i propri spettacoli a partire dalla ricchezza delle esperienze e forme di espressione delle popolazioni a cui si rivolgeva, imparando la lingua *quechua*, coinvolgendo attori non professionisti dalle eterogenee comunità del

l'esperienza della comunità teatrale di Pontelagoscuro, che realizza spettacoli che mirano al coinvolgimento dell'intero paese, per un teatro profondamente radicato al territorio e alla storia locale. Brecht si pone come riferimento dichiarato di entrambe le esperienze (Giada Russo 2015).



Perù e mettendo in atto pratiche performative tipiche della cultura indigena e meticcia come il canto, l'uso di strumenti musicali, la danza, e ogni forma di espressione popolare appresa e interiorizzata in un processo di reciproco scambio. La performance divenne così per il gruppo un'occasione di apprendimento e di contaminazione con le popolazioni locali a cui il teatro si rivolgeva, e che coinvolgeva anche attraverso una partecipazione attiva (Taylor 2000: 177).

Sempre negli anni '70, le diverse formazioni del Teatro Chicano si rivolgono alle comunità dei lavoratori ispanici degli Stati Uniti rivendicandone i valori identitari e culturali. All'origine del fenomeno c'è il Teatro Campesino fondato da Luis Valdez per sostenere gli agricoltori messicani durante lo sciopero contro i viticoltori, sciopero iniziato nel '65 e durato oltre cinque anni. Il Teatro Campesino si esprime in lingua *caló*, un misto di inglese e spagnolo, sviluppa "*corridos*" basati sulle ballate popolari ed usa un'ampia gamma di soluzioni vocali, mimiche e gestuali (Goldsmith 2000: 167) che ricordano il *gestus* recitativo e le canzoni del teatro brechtiano.

Il tema del "teatro popolare" è problematizzato da Taylor in riferimento a Buenaventura, attivista politico e fondatore in Colombia, dapprima, del Teatro Escuela de Cali – costretto a chiudere dopo che il governo gli ha negato ogni finanziamento a seguito della messa in scena de *I Sette peccati capitali* di Brecht, nel '69 – e, poi, del Teatro Experimental de Cali. L'etichetta "popolare", afferma Taylor, risulta eccessivamente semplificatoria e inclusiva di generi molto eterogenei. Nel caso di Buenaventura, il termine trova il suo senso nelle dinamiche di coinvolgimento della "gente", sia come pubblico attivo, sia come attori e parti integranti del processo performativo. In questo Buenaventura è affine a Brecht, nel suo "mettere in discussione l'intero sistema, includendo il ruolo degli oppressi all'interno del sistema stesso. [...] Come Brecht, Buenaventura cerca di esporre, piuttosto che imporre, un'ideologia" (Taylor 2000: 182).

Uno sguardo all'Italia

Le commistioni fra professionisti e dilettanti, che negli anni '60 erano state significativamente segnate dalla lotta e dalla partecipazione politica, si declinano, nel teatro dagli anni '70 ad oggi, nel segno di una nuova modalità di relazione fra teatro e realtà.

La "scrittura scenica"⁵ (Mango 2003: 20) include il reale, inteso come mondo fatto di luoghi e

⁵ Il termine "scrittura scenica" fu introdotto per la prima volta da Roger Planchon nel 1961 in relazione a Brecht



oggetti, ma anche di individui o “attori sociali” che entrano a far parte del teatro portando con sé le proprie identità e peculiarità, e chiamando spesso in causa istanze socio-culturali o contesti di emarginazione (Valenti 2015: 136). La realtà entra nel teatro e i teatranti, di riflesso, elaborano “narrativamente e in senso performativo sineddochi concrete del mondo reale” (Guccini 2011: 5). Nel teatro di Punzo, Martinelli, Delbono, l’attore/persona entra in maniera dirompente e significativa nei nuovi dialoghi che si innescano fra lo statuto della *rappresentazione* e quello della *realtà*, che invade la dimensione scenica sospendendo il principio di finzione⁶.

Non solo il dibattito sul rapporto fra attori professionisti e “dilettanti”, a cui Brecht diede sostanziali apporti, viene diffusamente ripreso con altri termini e categorie, ma del drammaturgo tedesco permangono forti tracce, che investono più livelli del teatro sorto fra gli anni ‘80 e ‘90. Ciò che rende attuale il messaggio brechtiano non si limita oggi alla gravidanza politica e alla dimensione letteraria della drammaturgia epica, ma riguarda principalmente il fatto che sia l’una che l’altra procedono, tanto a livello teorico che pratico, da una teatralità legata a doppio filo al reale. E la realtà, più di qualsiasi altra forza, plasma, smuove e rigenera gli orizzonti della contemporaneità teatrale. Scrive al proposito Massimo Marino: “Contro la società dello spettacolo il teatro può introdurre la forza scandalosa [...] della realtà. [...] Tale ‘teatro della realtà’ nasce dal bisogno di sfidare la *rappresentazione*, la *finzione*, con qualcosa di concreto, di vero, di sgradevole [...] La realtà diventa shock, provocazione” (Marino 2011: 6).

La Compagnia della Fortezza di Armando Punzo pratica processi performativi che si sviluppano “contro la realtà” del proprio contesto (il carcere di massima sicurezza di Volterra), dando vita a un “teatro dell’impossibile” che è, di fatto, un realtà antropica (quasi umanistica) che abita e modifica la diversa realtà dell’istituzione, portando così la scena negli spazi della vita e includendovi nel ruolo di attori i protagonisti veri di quello spazio, coloro che lo agiscono nel quotidiano.

Punzo stabilisce con Brecht un rapporto dialettico e a tratti polemico. Nel 2002, si relaziona alla brechtiana *Opera da tre soldi*, riconoscendovi elementi e valori sovrapponibili a quelli consolidati dalla Compagnia della Fortezza. Scrive: “È come se avessimo sempre lavorato *sull’Opera da tre soldi*, come se lo spirito di questo testo fosse presente, quasi a presagire il futuro destino della Compagnia

(Mango 2003: 20).

⁶ In merito al tema della sostituzione del principio di finzione con le realtà e le presenze della scena, cfr. Valenti 2015: 133, 136-137; Guccini 2011: 5.



della Fortezza, fin dall’inizio del nostro lavoro” (Punzo 2013: 119). D’altra parte, però, lavorando con i suoi attori/persona, Punzo avverte l’esigenza di mettere in discussione e portare vicino al punto di rottura la vicinanza al mondo brechtiano, scongiurando così il rischio della “tolleranza buonista” nei confronti dei “criminali”.

Diventava così necessario evitare “di essere ridotti, dagli altri, a personaggi di quell’Opera, peraltro superata”, e “denunciare quello che sembrava essere l’immagine, il doppio deformato, retorico e odioso di noi stessi” (Punzo 2013: 119). Frutto di questa tensione sono, l’anno seguente, *l’Pescecani. Ovvero quello che resta di Bertolt Brecht*. Qui la relazione con il “modello” (sempre *L’opera da tre soldi*) si fa più esplicita e complessa. Il testo brechtiano, scrive Punzo, “è un delirante grido di denuncia contro la folle malattia che sta oramai contagiando il mondo. Ingiustizie, prevaricazioni, arroganza e soprattutto sete di denaro e potere” (Punzo 2013: 137). Ciò che rimane è un totale vuoto di senso e di linguaggio, per sottrarsi al quale bisogna tradire Brecht, e riscriverlo a partire dalle sue ragioni profonde.

Come Brecht, Marco Martinelli interagisce teatralmente con le trasformazioni e le emergenze del proprio tempo, alle quali guarda, però, con atteggiamento di “levità” (Meldolesi 2006: 13), di impegno, certo, ma anche di gioco e ironia: il Teatro delle Albe non è soltanto politico, bensì “politittttico”, vuole “dar vita a una scena che ponga delle domande, consapevole della necessità di una relazione viva con gli spettatori, con il mondo” (Martinelli 2011: 11). L’abbattimento della quarta parete e la commistione con la realtà si innescano spesso a partire da un processo di scambio con il pubblico che vive le strade, per mezzo di pratiche laboratoriali come quelle che hanno portato alla costruzione di *Arrevuoto*, “ribaltamento” dei confini e dei conflitti, progetto in cui hanno lavorato insieme ragazzi di Scampia, del centro di Napoli e rom.

Tuttavia è sempre l’“elemento magico-giocoso” ciò “che consente di forzare le resistenze del quotidiano” (Meldolesi 2006: 13).

“Elemento magico-giocoso”, lucida consapevolezza dei mutamenti storici e raffigurazione satirica del reale figurano compendiatamente nel titolo d’una drammaturgia del 2007. In *Scherzo, satira, ironia e significato profondo*, Martinelli assume da Grabbe uno stile grottesco che attraversa artisti come Büchner e Wedekind, giungendo fino a Brecht (Grazioli 2007: 8), che alla figura di Grabbe si ispira per il suo *Baal*. *Scherzo, satira, ironia* definisce una contemporaneità in cui il “male” è un rumore di



fondo costante, col quale si convive in perfetta assuefazione (Guccini 2007: 29). Come il Brecht degli albori, le Albe intrecciano la vena espressionistica a una satira caustica e demistificatrice. Ma anche l'eredità dell'ultimo Brecht rientra nel teatro di Martinelli, che del poeta e regista assume la particolare "ingenuità", la "dialettica Piacere-Conoscenza", la proposta di un'"Antiparabola" e l'adozione del "Dettaglio" come elemento catalizzatore di senso (Meldolesi 2006: 14).

I Motus immergono i processi compositivi dei loro spettacoli in attraversamenti esplorativi del reale, che, spesso, assumono carattere di viaggio. Con *Syrma Antigónés* (2010), questa importante formazione si è fatta erede e nuova interprete di un percorso che parte da Brecht e passa per il Living Theatre, coniugando tragedia greca e rapporto tragico col reale. Beck e Malina avevano realizzato una rilettura artaudiana dell'*Antigone di Sofocle* di Brecht, in cui l'eroina emergeva come "individualità anarchica" (Valenti 2008: 144). L'*Antigone* dei Motus, che rifiuta di essere madre e moglie, emerge da una rilettura a distanza di quella del Living Theatre, "vista in video perché troppo giovani"⁷.

Ricercando gli equivalenti e le tracce del mito sofocleo, i Motus hanno incontrato le rivolte della Grecia contemporanea, la morte di Alexis, ragazzo di Exarchia, moderno Polinice ucciso da un poliziotto, i muri della città coperti di scritte e segni, le voci dei compagni, i suoni della protesta. L'elaborazione dello spettacolo ha portato la compagnia ad entrare in relazione con la realtà del quartiere Exarchia; è così che l'esperienza teatrale viene vissuta in una dinamica collettiva che permette di portare la performance fuori dagli spazi consueti e protetti e di sviluppare una reale osmosi in relazione a un pubblico di non addetti ai lavori.

Questo passaggio dal piano religioso a quello politico, dal mito antico alla tragicità del presente è insito anche nell'*Antigone* brechtiana in cui "il destino dell'uomo è l'uomo" (Biner 1968: 151) e il dramma dialoga in modo complesso con la dittatura nazista. In esso, un Hitler-Creonte uccide il disertore Polinice, mentre l'eroina si ribella al dittatore, riconoscendo la degenerazione personalistica dello stato e i suoi legami con il fatto bellico:

⁷ Presentazione di TOO LATE! (antigone contest #2), disponibile all'indirizzo: http://www.motusonline.com/it/progetto/syrma_antigones/too_late (Ultimo accesso: 11 luglio 2016).



A. Sono due cose diverse morire per te e morire per la patria.

C. E allora non c'è una guerra?

A. Sì. La tua.⁸

Il caso Omsa

“Quando tutto ti sembra perduto, la bandiera per terra lasciata,
quando l'ultimo grido si è spento e l'intesa è già stata firmata,
quando attorno hai soltanto i compagni e con loro dividi il dolore,
leva in alto la voce e la rabbia, questo è il canto del lavoratore,
[...]
leva in alto la voce e la rabbia, questo è il canto della libertà!”

Con questa canzone popolare di lotta, si chiude lo spettacolo *Lavoravo all'Omsa* del Teatro Due Mondi di Faenza, regia di Alberto Grilli.

Nel dicembre 2010 la fabbrica OMSA di Faenza decide di delocalizzare la sua attività in Serbia per abbattere i costi del personale, lasciando a casa 350 operai, di cui 320 donne.

Il Teatro Due Mondi di Faenza, che da sempre lavora a stretto contatto con il territorio e il suo tessuto sociale, ha realizzato, a seguito di questa vicenda, un laboratorio insieme al gruppo francese Théâtre de l'Unité. L'iniziativa ha coinvolto le operaie licenziate, che hanno deciso di proseguire l'esperienza teatrale formando le Brigate Teatrali Omsa. Si trattava, secondo la descrizione di Grilli, di “un teatro propriamente ‘di strada’, che vuole lavorare con non-attori, abitando luoghi non teatrali [...] cercando forme molto simili alla manifestazione, alla protesta sindacale” (Pascarella 2013: 34). Si tentava non solo di offrire una voce, un megafono - come quello che materialmente entra in scena - alle lavoratrici, ma anche di mettere in atto la rielaborazione collettiva dei fatti realmente accaduti attraverso processi di costruzione e pratica teatrale. La membrana che separa attori e pubblico, ma anche quella che divide attori professionisti e non, si infrange nelle azioni delle Brigate Teatrali, che vedono le operaie dell'Omsa sfilare in strade e piazze di città italiane.

La scrittura di scena si configura allora come un processo di riscrittura della realtà, in cui concreti

⁸ Bertolt Brecht, *Antigone*, in Ciani 2000: 143.



frammenti di mondo vengono inglobati e riorganizzati secondo un nuovo senso.

La *rappresentazione* è sostituita dalla *presenza*, l'*attorialità* dall'*autenticità* (Valenti 2015: 137)⁹.

Le operaie marciano, al ritmo cadenzato di un fischietto, mettono in scena i gesti del loro lavoro, alzano la voce per raccontare la loro storia e parlare a una audience che è un "non pubblico", come dice Grilli, perchè "i veri destinatari del teatro sono coloro che subiscono le ingiustizie affinché ne prendano coscienza" (Pascarella 2013: 34). Il legame di questo lavoro con l'agitprop tedesco e con la coscienza sociale del brechtismo è, dapprima, culturale e di metodo, poi si fa anche drammaturgico e testuale. Nel 2012 l'esperienza delle Brigate Teatrali si fonde, infatti, con frammenti rielaborati di *Santa Giovanna dei Macelli* di Brecht, spettacolo messo in scena dal Teatro Due Mondi nel 2005, l'anno del crac finanziario di Parmalat. Nasce così *Lavoravo all'Omsa*, in cui, insieme ad attori dei Due Mondi recita l'ex operaia Angela Cavalli. L'opera è pensata per essere performata sia in spazi teatrali che extra-scenici. In teatro, gli attori si stagliano su un fondale neutro brechtiano con le divise rosse delle Brigate; la scena è vuota tranne che per i bidoni che richiamano quelli usati per riscaldare i picchetti sotto la neve. Le voci delle donne licenziate nel 2010 si mescolano con frammenti della drammaturgia brechtiana, ambientata nella Chicago della Grande crisi economica del '29, e la recitazione, spesso corale, è inframmezzata da canti di lotta.

Nonostante la diversità dei tempi, si affacciano nel dramma brechtiano e nella situazione attuale le medesime dinamiche imprenditoriali e capitalistiche. Sicché le parole che Giovanna Dark pronuncia poco prima di morire sembrano rivolgersi direttamente e senza mediazioni letterarie di sorta alle operaie licenziate dall'Omsa:

⁹ La definizione, fornita da Meldolesi, di "teatro delle persone" (Meldolesi 2001: 6-8), trova applicazione altresì nel teatro in carcere, a partire dall'esperienza capostipite di Alfonso Santagata: "Il peso della parola non recitata, parola nuova, parola della nascita, che Santagata aveva già cercato nel lavoro sui testi beckettiani e pinteriani del 'dopo-dramma', si coniuga, nell'esperienza del carcere, col gesto reale del 'non attore', che rompe le convenzioni del testo e della recitazione imponendo una presenza autentica, che – come spiega il regista – contiene il rischio e l'imprevedibilità di una 'tensione continuamente presente'" (Valenti 2004: 114-115). Si vedano inoltre, della studiosa: *Il teatro delle persone: eredità e dirottamenti post-pasoliniani nel nuovo teatro italiano* (saggio inedito, pubblicato nelle dispense del corso di Storia del Nuovo Teatro, Università di Bologna) e *Arte ed emozione dal sociale. Il teatro per l'educazione e l'inclusione*, intervento al convegno-seminario *Teatri solidali. Arte e promozione dal sociale*, Bologna, 17 aprile 2012. Il testo è pubblicato su «ateatro», 30 maggio 2013, al seguente indirizzo: <http://www.ateatro.it/webzine/2012/05/30/arte-ed-emozione-dal-sociale-il-teatro-per-l%C2%92educazione-e-l%C2%92inclusione/> (Ultimo accesso: 11 luglio 2016).



“Perché c’è un abisso tra l’alto e il basso [...]

Ma chi è in basso, in basso è costretto,

perché chi è in alto, in alto rimanga.

[...] Perché dove regna la violenza solo la violenza può servire,

e dove ci sono uomini, solo uomini possono dare aiuto” (Brecht 1998: 216).

Le valenze sociali di questo teatro sono state messe in luce dal progetto “Teatro e comunità”, curato da Cristina Valenti e realizzato nell’ambito della stagione 2013 del Centro Teatrale la Soffitta di Bologna. Oltre a *Lavoravo all’Omsa*, l’iniziativa comprendeva il *Pinocchio* frutto della collaborazione fra Babilonia Teatri e Gli Amici di Luca, comunità teatrale di persone uscite dal coma, e *Tutto quello che rimane* del Tam Teatromusica di Padova, spettacolo realizzato con i ragazzi del carcere minorile della città. Il progetto “Teatro e comunità” si concentrava, dunque, sulla costruzione del senso identitario a partire dalla condivisione teatrale – e, quindi, transitivamente, sociale – di esperienze, spesso dolorose e conflittuali. La scena teatrale “postperformativa” (Valenti 2015: 137) ricerca nuove modalità di rapporto fra dimensione “narrativa” e dimensione “politica”, costruendo, a partire da frammenti e identità del mondo reale, una scena “più reale del reale” (Valenti 2015: 132).

Conclusioni

Il lascito brechtiano è stato ed è, in numerose esperienze teatrali, uno degli strumenti più frequentati nel tentativo di superare lo iato che intercorre fra la performance e il reale, dando luogo a possibilità alternative di realtà e a nuove dinamiche comunicative.

Vi si sviluppano, su un piano creativo e relazionale, potenzialità che si celano nella complessità sociale e culturale del presente. Ciò accade molto spesso attraverso pratiche capaci, al tempo stesso, di portare la scena negli spazi della vita e di includere la vita nello spazio della scena, tramite prassi partecipative che ridiscutono la collocazione e l’esistenza stessa della quarta parete.

In queste dinamiche sceniche sembra rivivere e rigenerarsi proprio il meccanismo brechtiano dello straniamento, messa a distanza di oggetti o gesti “normali” e ricerca di un senso altro, di una ricollocazione di frammenti di vita sulla scena. In questo solco, le esperienze contemporanee cercano di ridefinire i confini e le caratteristiche del teatro di partecipazione sociale e d’impegno



politico, sviluppando nuove e inedite possibilità narrative, e di concreta comunicazione al di fuori delle liturgie performative.

Un esempio italiano molto interessante è quello di Babilonia Teatri che ricolloca al suo interno la realtà in forme inedite, e costruisce una scena altra dal reale (Valenti 2015: 132), attraverso l'assemblaggio di frammenti di mondo, per fondare e dare luogo a una visione e una critica della società vissuta, e portata all'interno della performance. In particolare – come afferma Cristina Valenti:

“il meccanismo della reazione critica è indotto nello spettatore attraverso gli strumenti dell'ironia e dell'autoironia, che lo portano a riconoscere come proprio e nello stesso tempo a distanziare da sé il panorama sociale e culturale nel quale si trova normalmente immerso, rileggendo le icone di realtà esposte e assemblate sulla scena nei loro significati più degradanti, alienanti, imbarazzanti” (Valenti 2015: 135).

Questo riutilizzo contemporaneo dello straniamento sembra richiamare da vicino, oltre alla scena brechtiana, anche il processo di costruzione di senso presente nel foto-testo *L'Abicí della guerra*, realizzato dal drammaturgo tedesco durante gli anni dell'esilio dalla Germania nazista, anni dell'impossibilità di fare teatro. Ne *L'Abicí* la denuncia del nazismo era perpetuata ponendo lo spettatore di fronte a fotogrammi di realtà tradotti letterariamente, attraverso stridenti didascalie, in oggetti brutalmente decontestualizzati, ovvero straniati.

Il processo brechtiano di straniamento, condotto attraverso il *collage* dialettico di immagini e testualità, oppure portato sulla scena, diviene allora una chiave di lettura dell'opera del drammaturgo che permette di evidenziare la forte attualità del suo pensiero. Come afferma Rocco Ronchi in un suo recente contributo sulla poetica brechtiana, lo straniamento, elemento fondante del teatro epico, comporta una precisa e “radicale scelta di campo [...] per il reale contro la dimensione immaginaria del teatro, ed è questo uno dei motivi che rendono il metodo brechtiano assolutamente attuale, cioè assolutamente legato anche a una nostra esigenza” (Marino 2016).

Bibliografia

ANGELINI, SANDRA

2011 *Motus/Organizzare in movimento*, in «Prove di drammaturgia», n. 2, pp. 17-20.

BALÁZS, BÉLA

1930 *Arbeitertheater*, in «Die Weltbühne, Wochenschrift für Politik, Kunst und Wirtschaft», 1930, n. 1, in *Deutsches Arbeitertheater*.

BARTHES, ROLAND

1985 *Diderot, Brecht, Ejzenštejn*, in *L'ovvio e l'ottuso*, trad. it. Lidia Lonzi, Einaudi, Torino.

BINER PIERRE

1968 *Il Living Theatre*, De Donato, Milano.

BONGI, GIULIA

2013 *La scena degli stranieri. Esperienze con rifugiati e richiedenti asilo politico*, Tesi di Laurea Magistrale in Discipline dello Spettacolo dal Vivo, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, inedita.

BRECHT, BERTOLT

1964 *"The Popular and the Realistic"* in *Brecht on Brecht, the development of an aesthetic*, a cura di John Willett, Hill and Wang, New York.

1975a *Scritti teatrali I. Teoria e tecnica dello spettacolo 1918-1942*, trad. it.: E. Castellani, R. Fertonani, R. Mertens, Einaudi, Torino (ed. or.: *Schriften zum Theater*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1956).

1975b *Scritti teatrali II. "L'acquisto dell'ottone"; "Breviario di estetica teatrale" e altre riflessioni: 1937-1956*, trad. it.: E. Castellani, R. Fertonani, R. Mertens, Einaudi, Torino (ed. or.: *Schriften zum Theater*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1956).

1998 [1932] *Santa Giovanna dei Macelli*, in H. Riediger (a cura di), *Bertolt Brecht I capolavori. Volume primo*, Einaudi, Torino.

2000 *Antigone*, in Sofocle, Anouilh, Brecht, *Antigone, variazione sul mito*, a cura di Maria Grazia Ciani, Marsilio, Venezia.

CASINI ROPA, EUGENIA

1988 *La danza e l'agitprop. I teatri non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, il Mulino, Bologna.

CRUCIANI, FABRIZIO

1992 *Lo spazio del teatro*, Laterza, Bari.

GOLDSMITH, BARCLAY

2000 *Brecht and the Chicano Theatre*, in Carol Martin, Henry Bial, *Brecht Sourcebook*, London, Routledge.

GUCCINI, GERARDO

2007 *Un dittico di tre ante*, in Marco Martinelli, *Scherzo, satira, ironia e significato profondo*, Editoria & Spettacolo, Roma.

2011 *Teatro/mondo: dalla scrittura scenica ai linguaggi di realtà, dall'imitazione alla sineddoche*, in «Prove di drammaturgia», n. 2, pp. 4-5.

2001 *Poetiche antiche, nuove estetiche*, in «Prove di drammaturgia», n. 2. Disponibile all'indirizzo: <http://archivi.dar.unibo.it/files/muspe/wwcat/period/pdd/2001-2/relaz.html> (Ultimo accesso: 11 luglio 2016).

GRAZIOLI, CRISTINA

2007 *Le profondità del Grottesco: da Rabelais alle Albe*, in Marco Martinelli, *Scherzo, satira, ironia e significato profondo*, Editoria & Spettacolo, Roma.

LEONESI, LUCIANO

1989 *Il romanzo del teatro di massa*, Cappelli Editore, Bologna.

MANGO, LORENZO

2003 *La scrittura scenica*, Bulzoni, Roma.

MARINO, MASSIMO

2011 *Contro la realtà: i teatri dell'impossibile di Armando Punzo*, in «Prove di drammaturgia», n. 2, pp. 6-11.

2008 *Teatro e carcere in Italia*, in Andrea Mancini (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Titivillus, Corazzano (Pi).

2016 *Brecht: un discorso sul metodo?* (Intervista a Rocco Ronchi), in «Doppiozero», maggio 2016. Disponibile all'indirizzo: <http://www.doppiozero.com/materiali/brecht-un-discorso-sul-metodo> (Ultimo accesso: 11 luglio 2016).

MARTINELLI, MARCO

2011 *La tragedia è dimenticare*, in «Prove di drammaturgia», n. 2, pp. 11-13.

MELDOLESI, CLAUDIO

2006 *Un uomo-teatro iperrealista e un collettivo di irriducibili individualità*, in Marco Martinelli, *Teatro impuro*, Montanari, Ravenna.

2001 *Appunti sul dopo dramma*, in «Prove di drammaturgia», n. 2, pp. 6-8. Disponibile all'indirizzo: <http://archivi.dar.unibo.it/files/muspe/wwcat/period/pdd/2001-2/intro.html> (Ultimo accesso: 11 luglio 2016).



NICOLÒ, DANIELA

2011 *L'incontro tra due Antigoni. Intervista di Cristina Valenti*, in «Acting Archives Review», n. 2 (novembre 2011), pp. 173-184.

PASCARELLA, MICHELE

2013 *L'Omsa, il lavoro, il mondo*, in «Teatri delle diversità», dicembre, pp. 34-35.

PISCATOR, ERWIN

1960 *Il teatro politico*, Einaudi, Torino.

PUNZO, ARMANDO

2013 *È ai vinti che va il suo amore: i primi venticinque anni di autoreclusione con la Compagnia della Fortezza di Volterra*, Clichy, Firenze.

SERAGNOLI, DANIELE

2000 *Il teatro negli spazi aperti*, in «Prove di drammaturgia», n. 2. Disponibile all'indirizzo: http://box.dar.unibo.it/muspe/wwcat/period/pdd/2000-1/prove_1-00.pdf (Ultimo accesso: 11 luglio 2016).

TAYLOR, DIANA

2000 *Brecht and the Latin America's "Theatre of Revolution"*, in Carol Martin, Henry Bial, *Brecht Sourcebook*, London, Routledge.

2003 *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Dunham-London, Duke University Press.

VALENTI, CRISTINA

2004 *Katzenmacher. Il teatro di Alfonso Santagata*, Zona, Arezzo.

2008 *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Titivillus, Corazzano.

2011 *The Plot is the Revolution. Un progetto di Motus*, in «Acting Archives Review», n. 2 (novembre 2011), pp. 169-173.

2015 *Lineamenti di un non movimento. Indagine sulla contemporaneità e nuovi paradigmi del teatro politico nel teatro del terzo millennio*, in «Culture teatrali», n. 24, La Casa Usher, Lucca.

VON WANGHENHEIM, INGE

1959 *Der Beitrag der revolutionären Arbeiter-Laienspielbewegung für die Erneuerung unserer theatralischen Kunst*, in *Mein Haus Vaterland, Erinnerung einer jungen Frau*, Verlag Tribüne, Berlin, in *Deutsches Arbeitertheater*, 2nd ed., vol. II, p. 458



Abstract – IT

Il teatro contemporaneo attinge dal mondo frammenti di realtà concreta su cui fonda dinamiche teoriche e processi scenici, che fanno interagire con modalità inedite attori professionisti e “attori sociali”. Ne risulta un teatro “delle persone” incardinato al concetto di “presenza”. Il teatro di Bertolt Brecht descrive un percorso che illumina antecedenti e ragioni delle attuali compenetrazioni. In questo contributo, di taglio propositivo, se ne prendono in considerazione tre aspetti. In primo luogo, si individuano le premesse della svolta brechtiana nei precedenti dibattiti intorno ai gruppi agitprop della Repubblica di Weimar. Successivamente si analizzeranno le formulazioni del drammaturgo tedesco nel segno di una teoria e di una pratica incentrate sulla “scena di strada”. Infine, si valuteranno, con particolare attenzione al Sudamerica e all’Italia, gli apporti forniti da Brecht allo sviluppo di esperienze teatrali che si incardinino alle realtà del vivere e che con queste si contaminino.

Abstract – ENG

The contemporary theater draws from the world fragments of concrete reality on which it bases both theoretical dynamics and scenic processes, thus allowing professional actors and “social actors” to interact with unprecedented methods. The result is a theater “of the people” embedded in the concept of “presence”. Bertolt Brecht’s theater describes a path that highlights previous forms and motivations for the current interpenetrations. In this contribution, three aspects will be taken into account. First, we identify the premises of Bertolt Brecht’s turning point in previous debates around agitprop groups of the Weimar Republic. Secondly, we will try to examine the statements of the German dramatist in the name of a theory and a practice focused on the “street scene”. Finally, we will evaluate, with a focus on South America and Italy, the contributions provided by Brecht to the development and contamination of theatrical experiences that embrace the realities of living.

SARA TORRENZIERI

Sara Torrenzieri è nata a Forlimpopoli nel 1988.

Dopo la maturità classica, si è laureata nel 2012 in Lettere indirizzo Moderno Storico-artistico. Nel 2016 consegue con il massimo dei voti e lode la Laurea Magistrale in Italianistica, con tesi in Teoria e tecniche della composizione drammatica (*Fotografie e immagini nel lavoro concettuale e teatrale di Bertolt Brecht, con un focus sul rapporto fra Guernica e Madre Courage*) con relatore prof. Gerardo Guccini e correlatore prof. Stefano Colangelo.

SARA TORRENZIERI

Sara Torrenzieri was born in Forlimpopoli in 1988.

She graduated in Modern Literature with a specialization in History of Art. In 2016 she obtained her Master’s degree in Italian Language and Literature, with a dissertation on Theory and techniques of the dramatic composition (*Photographs and images in the conceptual and theatrical work of Bertolt Brecht, with a focus on the relationship between Guernica and Mother Courage*). Under the supervision of Prof. Gerardo Guccini, and of Prof. Stefano Colangelo as assistant supervisor.



SEZIONE II: AMATORIALITÀ E PARTECIPAZIONE IN QUESTIONE: LA SCENA CONTEMPORANEA

Spett-attori e autori: tre paradigmi partecipativi a confronto

Carmen Pedullà

“Nella situazione in atto, la distruzione dell’identità della parte va di pari passo con la distruzione dell’identità dell’attore. È tutto il rapporto fra testo ed esecuzione, fra potenza e atto che è rimesso qui in questione. Poiché fra il testo e l’esecuzione si insinua la maschera, come misto indistinguibile di potenza e atto. E ciò che avviene non è l’attuazione di una potenza, ma la liberazione di una potenza ulteriore” (Agamben 1996: 65).

Nel panorama scenico contemporaneo sono sempre più numerose le esperienze artistiche che scelgono di coinvolgere lo spettatore nel momento performativo, mediante l’utilizzo di particolari dispositivi scenici. Tale pratica, propria del teatro partecipativo, dà luogo pertanto a dinamiche sceniche capaci di ridefinire il ruolo e il significato della relazione tra attori e pubblico. Se in alcuni casi il performer e lo spettatore concorrono unitamente alla creazione dello spettacolo, in altri, invece, il pubblico diviene il creatore unico del momento performativo, ovvero lo *spett-attore*, partecipante non preventivamente preparato alla dinamica scenica.

Il contributo qui proposto si pone l’obiettivo di indagare alcune differenti declinazioni partecipative, andando a rintracciare caratteristiche e particolarità che consentono di riflettere sul significato assunto di volta in volta dalla partecipazione, sia per gli artisti che intraprendono tale pratica scenica, sia per gli spett-attori che, in certo modo, diventano i traduttori della declinazione partecipativa. A partire dall’analisi di tre spettacoli differenti, e precisamente *Pequeños ejercicios para el buen morir* del Teatro de Los Sentidos, diretto dal regista colombiano Enrique Vargas, *Home Visit Europe* della formazione berlinese Rimini Protokoll, diretta dai registi Helgard Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzel e *We need to talk* della compagnia catalana FFF (The Friendly Face of Fascism) guidata dal regista Roger Bernat, si tenterà di mettere in luce le particolarità che distinguono le rispettive esperienze artistiche, riconducendole a una più ampia riflessione sulle forme, sui linguaggi, sulle pratiche delle differenti declinazioni partecipative.



Pequeños ejercicios para el buen morir/vivir: una ritualità partecipativa

Pequeños ejercicios para el buen morir/vivir (Piccoli esercizi per il buon morire/vivere) presenta fin da principio le caratteristiche di un viaggio rituale, un percorso destinato a stimolare l'immaginario e i sensi dello spettatore, che diviene così il *viajero* (viaggiatore) alla scoperta di un mondo *altro*.

Il pubblico deve scegliere quale porta varcare: quella del "buon vivere" o quella del "buon morire". Una volta deciso, i *viajeros* vengono bendati e condotti dagli *habitantes* (abitanti), ovvero dai performer, all'interno del mondo dei morti o dei vivi, in base alla scelta di ciascuno. È l'oscurità ad accogliere lo spettatore, mentre si percepisce un sottofondo di musica appena accennata. Non sono solo i suoni a catturare l'attenzione dei *viajeros*: si percepiscono odori differenti, dal muschio a un intenso profumo balsamico. Un *habitante* inizia a lavare e ad asciugare le mani dei *viajeros*, mentre lentamente riappare la luce: lo spettatore capisce di trovarsi seduto accanto ad altre persone all'interno di un semicerchio di sedie, in uno spazio scenico organizzato per altrettanti piccoli semicerchi che accolgono tutti i *viajeros*. Alzando lo sguardo, lo spettatore resta colpito dalle magliette bianche che pendono dall'alto, come a richiamare la presenza di anime, fantasmi o vite non materializzate. La musica rompe il silenzio, preannunciando un corteo funebre: gli *habitantes* trascinano alcuni carri, ricoperti da lunghi lenzuoli bianchi. Ogni carro viene collocato all'interno dei vari semicerchi: gli spettatori esitano, convinti che al di sotto del lenzuolo si celi un cadavere; invece, nel momento dello svelamento, gli spettatori scoprono una tavola imbandita con frutta, formaggi, dolci e vino. Inizia un banchetto con brindisi, musica e balli. Dopo il momento di festa, ogni *habitante* richiama attorno a sé alcuni *viajeros* e consegna loro un foglio bianco e una matita: ciascuno deve scrivere un ultimo pensiero che lo rappresenti, prima della morte o come lascito di vita. Le pergamene, una volta riconsegnate all'*habitante*, vengono infilate dentro ad alcune magliette bianche e appese al soffitto. Prima di giungere all'epilogo dello spettacolo, i *viajeros*, accompagnati dai performer, si spostano in un'altra stanza, dove trovano, sparpagliati confusamente su due tavoli, i pensieri scritti da chi prima di loro ha attraversato quel luogo: sono messaggi, desideri, poesie, parole che accolgono la morte o salutano la vita. Il *viajero* è giunto al termine del suo viaggio: saluta con lo sguardo gli *habitantes*, lasciando dietro di sé il mondo dei vivi e dei morti.

La struttura di *Pequeños ejercicios para el buen morir/vivir* è quella di un *viaggio rituale*



partecipativo, durante il quale spettatore e performer concorrono insieme alla creazione dello spettacolo. Si origina, di fatto, una trasformazione della relazione tra performer e pubblico, con un profondo ripensamento dell'esperienza dello spettatore (De Marinis 2013): indispensabili, nella poetica della compagnia, la partecipazione del pubblico, che diviene catalizzatore del senso stesso dello spettacolo, così come la trasformazione del performer che assume il ruolo di guida all'interno di un viaggio. Lo spettacolo diventa allora un'esperienza multisensoriale, un viaggio che gli spettatori si trovano a compiere guidati dagli *habitantes*, in una performatività tra co-soggetti, secondo la definizione proposta da Erika Fischer Lichte (2014). Il dispositivo scenico utilizzato dalla compagnia coincide con la creazione di un immaginario prodotto attraverso una vera e propria partitura sensoriale. Per dare origine al viaggio, il Teatro de Los Sentidos crea immaginari che fungono da detonatori per ciascun *viajero* all'inizio del suo cammino. Le parole sono quasi inesistenti, mentre la scrittura drammaturgica è affidata all'esperienza della completa gamma sensoriale: olfatto, vista, udito, tatto e gusto.

“Per noi gli spettacoli sono esperienze profonde che invitano alla trasformazione. Quello che ci interessa non è un'esperienza di pelle ma un'esperienza profonda: secondo noi attraverso i sensi si possono aprire degli immaginari che ti fanno uscire un po' cambiato dall'esperienza che hai appena vissuto. Questo è il tipo di viaggio artistico che ci interessa” (Pezzullo 2014)¹.

Quella offerta dal Teatro de Los Sentidos, come spiega Giovanna Pezzullo, *habitante* della compagnia nonché curatrice della drammaturgia olfattiva, è un'esperienza volta a trasformare l'individuo tramite la sua partecipazione immaginativo-emotiva, che lo riporta a emozioni ancestrali, inconsce o dimenticate. In questo caso, dunque, attraverso una drammaturgia creata per essere “indossata” dal viaggiatore, la partecipazione assume la forma di una *pratica ascetica* di liberazione dello spettatore: non solo liberazione dalla posizione standardizzata attribuitagli dalle convenzioni teatrali, ma sfogo di impulsi, sensazioni, ricordi in vista dell'elaborazione di un immaginario guidato, diverso e specifico per ciascuno spettatore, e, per questo, irripetibile. La liberazione interviene inoltre nelle logiche relazionali che legano *viajero* e *habitante*. Quest'ultimo accompagna così lo

¹ Per un approfondimento mi permetto di rimandare a Pedullà 2014 e, nello specifico, all'Intervista a Giovanna Pezzullo, realizzata a Barcellona, in data 20 gennaio 2014.

spettatore nel recupero di un'emozione perduta, guidandolo all'interno di un percorso già tracciato per esserne quasi il propiziato, avvicinandosi così alla figura del cerimoniere di un rito. Lo spettatore diventa il *viajero* di immaginari possibili, mentre l'*habitante* diviene il realizzatore di immaginari tangibili, sospesi tra realtà e immaginazione. Lo spettatore si ritrova a *vivere* l'immaginario, in un'elaborata architettura che si avvicina a quella di un labirinto che, come ricorda Belén Ginart "l'immaginante dovrà percorrer[e], a tratti al buio, e lungo il suo cammino dovrà confrontarsi con le sue paure, le più intime" (Ginart 2013)². Il labirinto percorso nell'oscurità diviene traccia di una drammaturgia sensoriale e immaginativa che trascende il reale per riflettersi nelle visioni che solamente lo spettatore può custodire. La dimensione teatrale diviene così il labile confine tra la partecipazione immaginativa e sensoriale che performer e spettatore insieme contribuiscono a creare, fondando una comunità scenica sospesa, che si allontana dal mondo reale convertendosi quasi in *rifugio*.

Vediamo ora, invece, che cosa accade se la partecipazione, anziché attraversare le dinamiche proprie della ritualità, percorre quelle del *gioco*.

Home Visit Europe: tra gioco e realtà

Home Visit Europe, una delle ultime creazioni della compagnia berlinese Rimini Protokoll, ideata dai registi Helgard Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzel, si propone come una partitura ludica, di cui gli spett-attori sono i principali interpreti: sono loro, nelle vesti di *giocatori*, a determinare o meno la riuscita dello spettacolo, tramite l'esecuzione di alcune istruzioni dettate di volta in volta da un dispositivo tecnologico. Sono perciò le opinioni degli stessi individui coinvolti nel gioco a produrre un'idea di Europa "*made at home*".

I partecipanti, in tutto quindici, vengono accolti da due *istrioni*: il primo supervisiona l'intero svolgimento del gioco all'interno della sala, fungendo da elemento di connessione tra l'accadimento e il dispositivo scenico. Il secondo, invece, resta normalmente in cucina, il luogo in cui i programmatori azionano il dispositivo, ovvero la macchina scenica stessa, affinché il gioco possa

² "Als Petits exercicis pel bon morir hi apareix una constant en els treballs del grup: la idea del laberint. L'imaginant l'haurà de recórrer, en alguns trams a les fosques, i al llarg del viatge s'haurà d'enfrontar a les pròpies pors, a les més íntimes. Però la voluntat no és espantar ningú sinó ajudar-lo a plantejar-se grans temes d'una manera poètica i lúdica". Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.



procedere. Oltre ai due istrioni, la proposta ludica prevede anche un *maestro di cerimonia*, il padrone di casa che “ospita l’Europa” e prende parte attivamente al gioco. Dopo essersi seduti attorno a un tavolo, su cui spicca una cartina dell’Europa, ogni spett-attore segna sulla mappa tre punti corrispondenti al proprio luogo di nascita, a una città straniera o diversa da quella d’origine in cui è vissuto e, da ultimo, un luogo a cui è legato emotivamente. L’elemento determinante di tutto il gioco assume la forma di una piccola macchinetta di plastica trasparente, simile a un distributore di scontrini: non è che uno dei due dispositivi scenici che, in questo caso, si rende visibile agli occhi di tutti i partecipanti. Quando lo strumento elettronico emette un suono, ciascun partecipante, facendolo passare di mano in mano, schiaccia un pulsante verde e, all’istante, compare un foglietto bianco che contiene le istruzioni circa le azioni da compiere, che vanno recitate ad alta voce o, solo quando espressamente indicato, in silenzio. Da una prima parte, in cui vengono poste alcune domande al maestro di cerimonia, si passa a una seconda, in cui le domande rivolte a tutti i partecipanti prevedono una risposta secca (sì o no) per alzata di mano, fino ad arrivare alla terza fase del gioco in cui, in base ai risultati e ai dati incamerati nelle fasi precedenti, i componenti vengono suddivisi dal sistema in sei coppie, tali da formare squadre distinte che, dotate di un mini *i-pad*, rispondono a domande di carattere europeo dando vita a un gioco di alleanze e contrapposizioni fra le squadre, che si trovano ad accumulare punti per ogni risposta corretta. Al termine del gioco partecipativo, viene tagliata una torta, precedentemente infornata: ad ogni partecipante spetta una fetta pari alla percentuale di punti accumulati (per un taglio equo il dolce viene minuziosamente misurato con un centimetro)³.

Home Visit Europe invita lo spettatore a partecipare alle dinamiche performative in qualità di *giocatore*, compiendo di volta in volta delle scelte, elaborando risposte, stabilendo alleanze possibili tra le parti in gioco. Vive, in altre parole, una forma particolare di “autogestione parlamentare” in un contesto europeo adattato al formato “casa”. La logica drammaturgica innesca un confronto tra un possibile *globale* (l’Unione Europea) e un reale *locale* (la casa) che ospita individui tra loro sconosciuti: i registi, in poche parole, interrogano il globale a partire dal puntino più piccolo tracciato sulla cartina dell’Europa: la casa, appunto. L’ambientazione dello spettacolo in abitazioni private non costituisce di per sé una novità: richiama, al contrario, esperienze teatrali che hanno

³ Per una descrizione più dettagliata, si veda la mia recensione-focus in Pedullà 2016.



avuto una certa diffusione già negli anni Novanta, spesso per ragioni di necessità o nell'intenzione di rifondare il senso stesso del teatro proponendolo "altrove". Scrive al proposito Cristina Valenti:

"Da luoghi privati, domestici, le case in cui entra il teatro diventano spazi pubblici non istituzionali [...]. Per tutti c'è stata una ragione strategica, una necessità fatta virtù, ma per tutti l'altrove delle case si è poi rivelato un modo per imprimere direzioni particolari alla propria ricerca. Non solo, ma per essere altrove: in una sorta di laboratorio mobile dal quale osservare il mondo del teatro e i suoi meccanismi di funzionamento come attraverso un vetrino di microscopio" (Valenti 2001: 19-26).

Come osserva la studiosa, la casa è uno spazio in grado di unire che, a seconda dell'occasione, ricrea e imprime "direzioni particolari" alla ricerca dell'artista. E, nella fattispecie di *Home Visit Europe*, la casa ospita il teatro per riflettere sui meccanismi di identità e di appartenenza propri dell'Europa globale. La partitura drammaturgica propone così, mediante le istruzioni, un copione già tracciato: di fatto, ad ogni partecipante viene richiesto di seguire il procedimento ludico per tappe, i suoi voti vengono registrati, le sue percentuali gli garantiscono una fetta più o meno consistente di quel potere normalmente spartito tra i grandi della politica. Il gioco, in questo senso, richiama uno degli esempi più antichi ed efficaci per il coinvolgimento dell'individuo, esso "invita, abitua ad attenersi a questa lezione di padronanza di sé e a estenderne la pratica all'insieme dei rapporti e delle vicissitudini umane dove la concorrenza non è più disinteressata, né la fatalità circoscritta" (Caillois 1967: 13).

La dinamica ludica richiama inoltre i "procedimenti aleatori" utilizzati nei metodi compositivi a partire dagli anni Cinquanta in ambito musicale con John Cage, coreografico con Merce Cunningham, teatrale con il Living Theatre. A partire dalla suggestione del libro delle mutazioni cinese *I Ching*, gli artisti crearono schemi compositivi affidati a dispositivi quali dadi, monete o mazzi di carte, allo scopo di svincolare gli elementi espressivi da rapporti di interdipendenza reciproca, affidandoli piuttosto a connessioni casuali⁴. Si tratta della concorrenza fortuita di parole, azioni e gesti descritta da Judith Malina a proposito dello spettacolo *The Marrying Maiden* (1960), sulla base

⁴ Per un approfondimento al proposito si vedano in particolare Valenti (2008: 108-110), Cage (1961), Cunningham (1991: 20-23).



del doppio procedimento casuale innescato dal “lanciatore di dadi” e dal “mazzo d’azione” (Valenti 2008: 108-109). La logica di casualità relazionata al gioco rimanda al processo di *immersione-emersione* sperimentato dal partecipante di *Home Visit Europe*: se il giocatore vive una sorta di distacco dal procedimento scenico, allora ne resta inghiottito, trasformandosi in una pedina di quella mappa dell’Europa tracciata sulla carta. Inevitabile il richiamo alla teoria formulata a tale proposito da Giorgio Agamben che vede nel dispositivo “un insieme di strategie di rapporti di forza che condizionano certi rapporti di sapere e ne sono condizionati” (Agamben 2006: 7). Esso, in altre parole, è lo strumento di potere, è la rete che condiziona e determina equilibri, forze e saperi tra le parti: manipola il partecipante attraverso la dinamica scenica e il cittadino attraverso la dinamica sociale e politica. Il gioco svela inoltre la precarietà del senso stesso di *unione-comunità* e della reale *identità* europea: tale identità ne emerge come legata solo apparentemente alla comunità intesa come macrostruttura identitaria. A livello locale si scopre infatti che, per la maggior parte dei partecipanti, l’Europa è simbolo di un’unione presunta, una comunità che è poco più di un guscio vuoto, privo di un reale valore simbolico. A tutto questo va aggiunta la sostanziale mancanza, da parte della quasi generalità dei partecipanti, di una reale conoscenza della storia, delle leggi, dei trattati che l’hanno determinata nel corso del tempo. Il senso di comunità che ne deriva “deve essere e restare un tipo di comunità flessibile, sempre e soltanto ‘a tempo’ e durare solo ‘fino a che conviene’” (Bauman 2001: 63). Un’idea di comunità, dunque, che ben si allinea con la scelta dei registi tedeschi di creare una comunità europea virtuale, rintracciabile al sito internet www.homevisiteurope.org⁵, in cui vengono registrati i risultati di ogni sessione partecipativa. Si apre in questo senso una riflessione circa la *liquidità* del senso stesso della comunità virtuale: è una finestra aperta, attraverso cui le persone possono entrare o uscire; oppure la possono addirittura ignorare, non dando un seguito alle riflessioni, alle domande, agli spunti critici emersi durante la dinamica scenica.

Home Visit Europe non è che amplificazione di quel gioco delle parti che attualmente domina la scena della politica. La partecipazione si definisce così come una *pratica in gioco* che si avvicina alle logiche dell’“imparar giocando”: si rintraccia, in altre parole, l’intento di originare, così come avviene in molti videogiochi, un luogo per l’alternativa (in questo caso democratica) con dei chiari

⁵ www.homevisiteurope.org (Ultimo accesso: 7 luglio 2016).



ed evidenti rimandi sociali oltre che politici. Ci si chiede allora perché nascano, sempre più frequentemente, a livello teatrale, progetti volti alla produzione di situazioni sceniche dotate di una *pratica in azione* loro propria. Questo interrogativo ci introduce all'analisi di *We need to talk*.

We need to talk: il doppiaggio come pratica di confessione

We need to talk, ultima creazione della compagnia catalana FFF (The Friendly Face of Fascism) diretta da Roger Bernat, rappresenta un lavoro emblematico. La dinamica scenica si distingue per la realizzazione di una logica propria del doppiaggio in cui gli spett-attori sperimentano due operazioni distinte: *vedere e agire*.

Il pubblico, fin da principio, si divide in due gruppi disposti su due gradinate. Al centro della sala figura un grande schermo che separa la scena in due schieramenti, uomini da un lato e donne dall'altro, impedendo così a ciascuna formazione di vedere il gruppo che siede al lato opposto. In prossimità del maxischermo si trova un piccolo banchetto con un microfono, una sedia e un altro piccolo schermo poggiato sul tavolo. Al lato destro della sala resta visibile la postazione della regia: Roger Bernat, i tecnici e gli assistenti seguono la dinamica dello spettacolo sospesi tra le due file (solo loro vedono materialmente quanto accade in entrambi gli schieramenti). Calano le luci ed iniziano lentamente a comparire sullo schermo le scene di alcuni celebri film⁶ che ritraggono i protagonisti in effusioni amorose, spesso erotiche, grottesche o comiche. Le immagini però sono mute. Qui entra in gioco il pubblico: chi lo desidera può infatti decidere di raggiungere il banchetto, sedersi di fronte al maxischermo e prestare la propria voce alla scena, seguendo le parole che compaiono nel piccolo schermo posto sul tavolo. Tale dinamica avviene, chiaramente, per entrambi gli schieramenti. Si generano così momenti scenici differenti: in alcuni casi, gli spettatori sono disposti a partecipare immediatamente al gioco; in altri, invece, una o entrambe le postazioni rimangono vuote; e c'è anche chi preferisce restare seduto a godersi lo spettacolo in qualità di spettatore puro. Le reazioni sono spesso di riso o incredulità, soprattutto quando le scene coinvolgono i partecipanti in momenti di intimità o di imbarazzo, tali da creare situazioni

⁶ Di seguito i titoli di alcuni tra i principali film proiettati in occasione di *We need to talk*, a Girona, Barcellona, il 20 novembre 2015: *A Hen in the Wind* (Yasujiro Ozu) 1948, *A Separation* (Asghar Farhadi) 2001, *A wedding* (Robert Altman) 1978, *American Beauty* (Sam Mendes) 1999, *Eyes wide shut* (Stanley Kubrick) 1999, *Blade Runner* (Ridley Scott) 1982, *Once upon a time in America* (Sergio Leone) 1984. Per ulteriori informazioni rimando al sito web della compagnia <http://rogerbernat.info/en-gira/we-need-to-talk/> (Ultimo accesso: 7 luglio 2016).

paradossali. Quando la dinamica scenica volge al termine, sullo schermo compaiono i titoli di coda con la lista dei film “doppiati”.

We need to talk non può (e non deve) essere concepito come uno spettacolo in senso proprio: lo potremmo considerare quasi “un doppiaggio cinematografico” di tipo performativo. La struttura drammaturgica prevede infatti, fin da principio, una procedura che invita preliminarmente l'individuo a osservare le immagini proiettate nel monitor, per poi decidere se fare propria la situazione e *riscriverla* secondo modalità interpretative personali, oppure scegliere di restare un mero osservatore. Lo spett-attore vive così esperienze parallele che gli permettono di ancorarsi a dimensioni spaziali distinte, ovvero a un “dentro” e a un “fuori”. Il “dentro” delimita l'esperienza di chi presta la sua voce allo svolgimento scenico, ovvero quella del *doppiatore* che ridà voce a volti muti, riempiendo così di suono parole vuote perché non ancora pronunciate (così come avviene nelle dinamiche di doppiaggio proprie del karaoke). Il “fuori”, invece, contraddistingue l'esperienza di chi decide di osservare, nelle vesti di *testimone*, il processo di ri-trascrizione della scena cinematografica. *Doppiatore* e *testimone*, di fatto, sono le figure cardine concepite dal dispositivo scenico che funziona come un efficace strumento per costruire, amplificandola, una situazione assimilabile al rito della *confessione*: il partecipante pronuncia parole, emette gemiti e sospiri, trattiene lunghi silenzi in una situazione spesso di deliberato erotismo che, per questo motivo, imbarazza entrambi, doppiatore e testimone, poiché rilancia e mette in evidenza uno strato di ulteriore comunicabilità sepolto sotto quello che normalmente viene considerato come “comunicabile”.

Il bersaglio di una comunicabilità apparente è *la coppia*, una delle cellule determinanti (e fondanti) dell'intera struttura sociale, ripresa, nella drammaturgia scenica, dalle figure degli amanti che confessano emozioni o sentimenti inconfessabili, alternando stadi di comunicabilità distinti, con stralci di immagini che dall'erotismo sfociano nel grottesco o nel comico. La struttura del confessionale diviene emblema e forma stessa del dispositivo scenico, in quanto

“macchina che produce soggettivizzazioni, e solo in quanto tale è anche una macchina di governo. La formazione della soggettività occidentale, insieme scissa e, tuttavia, padrona e sicura di sé, è inseparabile dall'azione plurisecolare del dispositivo penitenziale in cui un



nuovo lo si costituisce attraverso la negazione e, insieme, l'assunzione del vecchio. La scissione del soggetto operata dal dispositivo penitenziale era, cioè, produttiva di un nuovo soggetto, che trovava la propria verità nella non-verità dell'io peccatore ripudiato" (Agamben 2006: 29-30).

Il rito della confessione ricreato dalla compagnia catalana riflette le logiche evidenziate da Agamben: il confessionale permette all'individuo di *agire l'alterità* dell'"io peccatore ripudiato" e di trovare un "nuovo io", l'"io assolto". Il doppiatore, non vedendo quanto lo circonda, conosce unicamente il volto muto (veicolato dall'immagine) che coincide con quello dell'io peccatore ripudiato e, attraverso il suo volto negato, si fa *maschera* tra *parte* e *attore*. In definitiva, il doppiatore, prestando la propria voce, attraverso una parola che si fa *gesto*, può "espiare la colpa" tramite la confessione dei desideri inconfessabili veicolati dalle immagini dei film. Egli, in altre parole, "guardando l'azione agisce la propria osservazione" (Fratini Serafide 2015), diventa cioè presenza sospesa, portando a compimento "la distruzione dell'identità della parte e la distruzione dell'identità dell'attore" (Agamben 1996: 65). Si rivela qui in gioco un'implicazione strutturale tra la potenza dell'osservare quanto agito da altri e l'agire, mettendolo in pratica, l'oggetto della stessa visione, senza però aderire totalmente ad esso, ma inserendosi piuttosto "come maschera, come misto indistinguibile tra potenza e atto" (Agamben 1996: 65). Si origina in questo modo una *pratica del gesto svuotato*: il gesto apre, cioè, "la sfera dell'*ethos* come sfera più propria dell'umano" (Agamben 1996: 51). Così come teorizzato dal filosofo, il gesto incarnato dal partecipante durante il doppiaggio si materializza come un atto che espone l'inconsistenza e la vacuità della comunicabilità. La confessione assume le sfumature di una trascendenza sospesa e si traduce in quell'isolata "confessione inconfessabile" che, per sua natura, impedisce di vedere il viso della persona celata dal monitor. La visione negata è esperita così da doppiatore e testimone: quest'ultimo può vedere il doppiatore solo di spalle, mentre paragona e associa la sua voce al volto trasmesso dalla scena del film. Proprio su di lui gravita la colpa maggiore: essere *testimone occulto* ma legittimato a una fruizione di azione e visione deliberata e, per questo, ancor più imbarazzante e dissacrante. La posizione del testimone rende evidente che "ciò che caratterizza il gesto è che in esso non si produce né si agisce, ma si *assume* e *sopporta*" (Agamben 1996: 51). Le immagini mute riprese dalla



dimensione scenica espongono una gestualità “nuda”, cioè spogliata di significante, producendo la materializzazione di un macro-confessionale che espone la vacuità di una necessità del comunicare (per riprendere il titolo dello spettacolo), che mai può tradursi in un esaudimento ma, piuttosto, in uno sdoppiamento-sconfinamento perpetuo.

La partecipazione tra finalità e stati in essere

Le declinazioni partecipative sin qui analizzate rivelano caratteristiche distinte sia per le modalità utilizzate sia per le poetiche delle diverse compagnie. Come visto, nel caso del Teatro de Los Sentidos, lo spettatore-*viajero* è co-interprete, insieme all'*habitante*, di una ritualità rivolta a una possibile trasformazione dell'individuo. Lo spettatore, in altre parole, elabora e incarna l'impianto rituale e trasformativo messo in campo dalla compagnia. La partecipazione, in questo caso, si definisce come veicolo di trasformazione del partecipante. La declinazione partecipativa rappresentata dal Teatro de Los Sentidos si manifesta come una *partecipazione della finalità*: lo scopo, al termine del viaggio, è di aver risvegliato saperi dimenticati, azioni recondite, tali da riportare nello strato di intima coscienza dell'individuo una sorta di riscoperta del proprio “io, iscritto nel sé”, per utilizzare la terminologia freudiana (Freud 1985). Lo spettatore vive uno *status* sospeso che lo riporta a uno stadio quasi infantile alla scoperta di ciò che aveva ormai dimenticato, e che può riavvicinare attraverso l'evasione e l'immaginazione: la finalità del viaggio è già stata in qualche modo definita dai suoi creatori. Questo, il grande discrimine che differenzia l'esperienza creativa del gruppo guidato da Enrique Vargas dalle declinazioni partecipative elaborate in *Home Visit Europe* e in *We need to talk*⁷. Queste ultime infatti, seppur sperimentando modalità partecipative distinte, appaiono accomunate dal desiderio di coinvolgere lo spett-attore immergendolo in una *situazione* di cui egli stesso diviene il principale creatore, elaborando la dinamica scenica proposta dal dispositivo. In entrambi i casi non esiste una vera e propria finalità volta a generare un'esperienza trasformativa per l'individuo, ma piuttosto l'intenzione di disporre i

⁷ È necessario precisare a tale proposito che le formazioni artistiche vantano un percorso storico distinto: il Teatro de Los Sentidos nasce negli anni Ottanta, in un contesto generazionale diverso da quello di Rimini Protokoll, attivo dal 2000, e da quello più recente di Roger Bernat, che fonda la sua compagnia nel 2008. Si vedano i siti web delle compagnie: <http://teatrodelossentidos.com/es/> (Ultimo accesso: 7 luglio 2016); <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/about.html> (Ultimo accesso: 7 luglio 2016); <http://rogerbernat.info/> (Ultimo accesso: 7 luglio 2016).



mezzi affinché la situazione partecipativa si realizzi. Se il filo comune, il nesso inscindibile presente nel Teatro de Los Sentidos è individuabile nella sostanza rituale e trasformativa dell'esperienza, nelle creazioni artistiche di Rimini Protokoll e di Roger Bernat il fulcro drammaturgico ruota attorno a una valenza propriamente politica e sociale, volta a smascherare e talvolta dissacrare processi di comportamento automatici. Come afferma Agamben *“Politica è l'esibizione di una medialità, il render visibile un mezzo come tale. Essa è la sfera non di un fine in sé, né dei mezzi subordinati a un fine, ma di una medialità pura e senza fine come campo dell'agire e del pensiero umano”* (Agamben 1996: 92-93). È la *“medialità pura e senza fine come campo dell'agire e del pensiero umano”* ad essere fulcro, estetico e poetico, delle declinazioni partecipative proposte dalle due formazioni artistiche. Nel caso di *Home Visit Europe* la partecipazione sperimentata dal giocatore propone un'idea ludica propria dell'avventura che

“mostra insieme i caratteri dell'attività e della passività, della sicurezza e dell'insicurezza per cui da una parte ci fa prendere possesso del mondo in maniera violenta e decisa, dall'altra fa sì che ci arrendiamo a esso con difese e riserve infinitamente minori di quelle che usiamo nell'esistenza ordinaria” (Agamben 2015: 41-42).

La dinamica descritta dal filosofo ricalca inoltre *l'hic et nunc* associabile al macro-confessionale di *We need to talk*, in cui l'azione del riscrivere una parola vuota, del restare nascosto dietro un viso negato e dell'esibire una visione occulta significa, per doppiatore e testimone, vivere *su di sé e in sé* la potenza svuotata del suo significante, propria dell'avventura-evento. Ancora Agamben:

“Volere l'evento significa semplicemente sentirlo come proprio, avventurarsi, cioè mettersi totalmente in gioco in esso, ma senza bisogno di qualcosa come una decisione. Solo così l'evento, che in sé non dipende da noi, diventa un'avventura, diventa nostro, o – come si dovrebbe piuttosto dire – noi diventiamo suoi” (Agamben 2015: 58-59).

Si originano, secondo tale logica, degli *stati in essere*, in cui la partecipazione diventa spesso uno strumento per la creazione di una pura medialità sospesa. Non si tratta di situazioni attraverso le



quali osservare gli individui o ottenere da essi risposte corrispondenti a precise aspettative, ma si tratta di dispositivi atti a produrre una costruzione *altra*, un'architettura scenica che pone i partecipanti in una distanza spaziale e temporale, come spiega Óscar Cornago in riferimento a Deleuze: "Il dispositivo non si riferisce a ciò che (già) siamo, a ciò che fa parte della nostra storia cosciente e che perciò riusciamo a pensare, ma a quello che stiamo per essere, che entra in conflitto con quello che già siamo"⁸ (Cornago 2015: 284). L'intervallo ricreato da *Home Visit Europe* e da *We need to talk* si ricollega così a quella "non attuazione di una potenza, ma liberazione di una potenza ulteriore" (Agamben 1996: 65), a cui va aggiunta la sospensione di stati e pratiche in essere che attraversano le dinamiche di controllo proprie dei dispositivi scenici. Il giocatore, il doppiatore e il testimone possono vivere, in questo modo, una condizione di sospensione nel momento in cui riconoscono il potere manipolatorio sperimentato su di sé. Come spiega Roger Bernat parlando della tecnica, essa è "un modo per uscire da quel che resta occulto [...]. Partecipare significa scontrarsi con un vuoto. Partecipare allo spettacolo dell'esistenza significa che l'uomo osserva alcune regole esplicite sconnesse dal copione, la vera finalità della sua partecipazione"⁹ (Bernat 2015). Osservare le regole sconnesse dal copione e viverle, rappresenta l'odierna sfida di una partecipazione che si inserisce, a tutti gli effetti, come frattura, come intervallo in cui ripensare l'*osservare* e l'*agire*, le pratiche e le teorie dell'essere sociale degli individui.

"Eppure è lo stesso Stato spettacolare, in quanto nullifica e svuota di contenuto ogni identità reale e sostituisce il pubblico e la sua opinione al popolo e alla volontà generale, a produrre massicciamente dal suo seno delle singolarità che non sono più caratterizzate da alcuna identità sociale né da alcuna reale condizione di appartenenza: delle singolarità veramente *qualunque*" (Agamben 1996: 71).

Ripercorrendo "le singolarità *qualunque*" ipotizzate da Agamben, in una sempre più imperante logica di non aderenza a identità univoche ma di moltiplicazione delle stesse, le declinazioni

⁸ "El dispositivo no se refiere a lo que (ya) somos, lo que forma parte de nuestra historia consciente y que por ello alcanzamos a pensar, sino a lo que estamos siendo, que entra en conflicto con lo que ya somos".

⁹ "El dispositiu es una tècnica, una manera per sortir del que és ocult [...]. Participar és enfrontar-se a un buit. Participant en l'espectacle de l'existència hom observa unes regles explícites desconeixent-ne el guió, la veritable finalitat de la seva participació".



partecipative elaborate in *Home Visit Europe* e in *We need to talk*, distinguendosi dalla ritualità partecipativa di *Pequeños ejercicios para el buen morir*, mettono in campo dinamiche che coinvolgono spett-attori e autori utilizzando la *tecnica* come strumento della *pratica*, per una partecipazione intesa come mezzo senza fine, dunque perpetuamente *in transito*.



Bibliografia

AGAMBEN, GIORGIO

- 1996 *Mezzi senza fine*, Bollati Boringhieri, Torino.
1998 *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata.
2006 *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo Edizioni, Roma.
2009 *Nudità*, Nottetempo Edizioni, Roma.
2010 *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo Edizioni, Roma.
2015 *L'avventura*, Nottetempo Edizioni, Roma.

BAUMAN, ZYGMUNT

- 2000 *Missing Community*, Polity Press, Cambridge (trad. it. *Voglia di comunità*, Laterza, Bari 2001).
2005 *Liquid Life*, Polity Press, Cambridge (trad. it. *Vita liquida*, Laterza, Bari 2008).
2006 *Homo Consumens. Lo sciame inquieto dei consumatori e la miseria degli esclusi*, Erickson, Trento.

BERNAT, ROGER

- 2008 *Las reglas de este juego*, in «Artea. Investigación y creación escénica», Barcelona.
2012 *Instrucciones de uso*, in *El espectador activo MOV-S 2010 (Madrid): Encuentro nacional en el museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Consorci Mercat de Les Flors.
2014 *Soy Cámara. El programa del CCCB (33) // Querido Público*, 18 Gennaio 2014, disponibile online all'indirizzo: <http://vimeo.com/84573166> (Ultimo accesso: 14 luglio 2016).

CAGE, JOHN

- 1961 *Silence: Lectures and writings*, Wesleyan University Press, Middletown.

CAILLOIS, ROGER

- 1967 *Les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard (trad. it. *I giochi e gli uomini*, Milano, Bompiani, Milano 1981).

CORNAGO, ÓSCAR

- 2015 *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*, Abada Editores, Madrid.

CUNNINGHAM, MERCE

- 1991 *The dancer and the dance. In conversation with Jacqueline Lesschaeve*, Marion Boyars, New York-London.

DEBORD, GUY

- 1967 *La Société du spectacle*, Éditions Buchet-Chastel, Paris (trad. it. *La società dello spettacolo*, a cura di Carlo Freccero, Baldini e Castoldi, Milano 2001).



DELEUZE, GILLES

1968 *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris (trad. it. *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997).

1969 *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris, (trad. it. *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 2014).

DE MARINIS, MARCO

2013 *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni Editore, Roma.

FISCHER LICHTER, ERIKA

2004 *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, (trad. it. *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, a cura di Tancredi Gusman, Carocci Editore, Roma 2014).

FRATINI SERAFIDE, ROBERTO

2015 *La pareja, cáncer de la colectividad*, Note di drammaturgia di *We need to talk*, disponibile online all'indirizzo: <http://rogerbernat.info/en-gira/we-need-to-talk/> (Ultimo accesso: 14 luglio 2016).

FREUD, SIGMUND

1985 *Totem e Tabù*, Bollati Boringhieri, Torino.

GINART, BELÉN

2013 *Portes obertes a la vida i la mort*, Barcelona, in «ara.cat», disponibile online all'indirizzo: http://www.ara.cat/premium/suplements/ara_play/PORTES-OBERTES-VIDA-MORT-teatro_de_los_sentidos_0_1042695738.html (Ultimo accesso: 12 luglio 2016).

GOFFMAN, ERVING

1959 *The presentation of self in Everyday Life*, Garden City, N. Y., Doubleday, (trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna 1969).

1969 *Strategic Interaction*, Philadelphia University Press (trad. it. *L'interazione strategica*, Il Mulino, Bologna 1971).

LEVINAS, EMMANUEL

2010 *Il tempo e l'altro*, Il Melangolo, Genova.

LIGOTTI, THOMAS

2010 *The Conspiracy Against the Human Race: A Contrivance of Horror*, Hippocampus Press.

MURAY, PHILIPPE

1991 *L'empire du Bien*, Les Belles Lettres, Paris.



PEDULLÀ, CARMEN

2014 *Il teatro partecipato a Barcellona: il caso Roger Bernat*, Tesi di Laurea Magistrale in Discipline dello Spettacolo dal Vivo, Università di Bologna, inedita.

2016 *Europa na casa*, in «Stratagemmi - Prospettive Teatrali», 20 febbraio, disponibile all'indirizzo: <http://www.stratagemmi.it/?p=7755> (Ultimo accesso: 12 luglio 2016).

PRITCHARD, EVANS

1962 *Social Anthropology and Other Essays*, The Free Press, New York.

RANCIÈRE, JACQUES

2008 *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris.

ROSA, PAOLO

2006 *Gli ambienti sensibili di Studio Azzurro e l'estetica delle relazioni* in LaRiCA (a cura di) *La comunicazione in corso: 7 anni di eccellenza alla Facoltà di Sociologia di Urbino*, FrancoAngeli, Milano.

TURNER, VICTOR

1982 *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, New York (trad. it. *Dal rito al teatro*, Il Mulino Bologna 1986).

1988 *The anthropology of Performance*, PAJ Publications, New York (trad. it. *Antropologia della Performance*, a cura di Stefano De Matteis, Il Mulino, Bologna 1993).

VALENTI, CRISTINA

2001 *Nelle case per essere altrove. Introduzione*, in Cristina Valenti (a cura di), *Il teatro nelle case. Percorsi teatrali a confronto*, Edizioni Provincia di Bologna.

2008 *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Titivillus, Pisa.

VISONE, DANIELA

2010 *La nascita del nuovo teatro in Italia 1959-1967*, Titivillus, Pisa.

Sitografia

Rimini Protokoll

<http://www.rimini-protokoll.de/>

Roger Bernat

<http://rogerbernat.info/en-gira/>

Teatro de los sentidos

<http://teatrodelosentidos.com/es/>



Abstract – IT

Nel panorama scenico contemporaneo sono sempre più numerose le compagnie che decidono di coinvolgere lo spettatore nel momento performativo. Il contributo qui proposto si pone l'obiettivo di indagare il significato assunto dalla partecipazione sia per le compagnie che decidono di dedicarsi a tale pratica scenica, sia per gli spett-attori che vi prendono parte. A tale scopo, si analizzeranno tre creazioni artistiche differenti, tra cui *Pequeños ejercicios para el buen morir* del Teatro de Los Sentidos, diretto dal regista Enrique Vargas, *Home visit Europe* di Rimini Protokoll e *We need to talk* della compagnia FFF (The Friendly Face of Fascism) guidata da Roger Bernat. Se il Teatro de los Sentidos si distingue per l'aderenza a una ritualità partecipativa dotata di una *finalità*, le declinazioni partecipative adottate da Rimini Protokoll e da Roger Bernat si caratterizzano invece per una partecipazione che espone gli spett-attori a vivere un particolare *stato in essere*.

Abstract – ENG

In the contemporary scenic context are always more numerous the theatre's companies that involve audience in the performance. This essay attempts to analyse participation's meanings for the companies which dedicate its work to this particular kind of theatre and, at the same times, for the spect-actors who are involved in it. For this reason, it is essential the examination of three different performances, in particular *Pequeños ejercicios para el Buen Morir/Vivir* of the Teatro de Los Sentidos guided by Enrique Vargas; *Home visit Europe* of the German company Rimini Protokoll; *We need to talk* of the catalan company FFF (The Friendly Face of Fascism), guided by Roger Bernat. If the scenic experience of the Teatro de Los Sentidos belongs to a kind of ritual's participation which has a *finality*, Rimini Protokoll and Roger Bernat's scenic declinations characterize itself for a participation which bring the spect-actor to live a particular kind of *state in being*.

CARMEN PEDULLÀ

È dottoranda presso il Dipartimento delle Arti di Bologna. Ha conseguito la Laurea Magistrale in Discipline dello Spettacolo dal Vivo, presso l'Università di Bologna. Ha realizzato una ricerca di sei mesi nella città di Barcellona grazie a un progetto di tesi all'estero promosso dall'Università di Bologna, dove ha avuto modo di approfondire lo studio del teatro partecipativo catalano. Attualmente continua a dedicarsi allo studio del teatro partecipativo contemporaneo europeo.

CARMEN PEDULLÀ

Is a Phd candidate at the Department of the Arts at the University of Bologna. She received her Bachelor's degree in Live and Performing Arts at the University of Bologna and she realized a research's period in Barcelona for an academic project of Thesis in foreign countries, where she dedicated her studies to Catalan participative theatre. Currently she continues her work of study of European participative contemporary theatre.



SEZIONE II: AMATORIALITÀ E PARTECIPAZIONE IN QUESTIONE: LA SCENA CONTEMPORANEA

Acteurs amateurs et créations professionnelles: des chœurs citoyens en représentation

Pierre Katuszewski

Depuis une vingtaine d'années, les distributions de nombreux spectacles diffusés dans le circuit des centres dramatiques nationaux français indiquent, en plus de la liste habituelle des acteurs et des actrices, une catégorie supplémentaire d'interprètes: chœurs amateurs¹, figurants², comédiens amateurs³, chœur⁴, etc. Ces personnes ont comme point commun de ne pas être des professionnels de la scène. Des acteurs non professionnels, ayant donc pour profession une autre activité que celle d'acteur, participent ponctuellement à un spectacle dans lequel jouent des comédiens aguerris et rémunérés – un cas bien particulier dans ce qui constitue la constellation du théâtre amateur et des théâtres amateurs et évoqué rapidement dans l'introduction de l'ouvrage pionnier dirigé par Marie-Madeleine Mervant-Roux (Mervant-Roux 2004). Alors que cette dernière s'interroge sur les différentes acceptions que le mot "amateur" a pris au cours du temps et sur la considération dont il a pu faire l'objet dans les milieux culturel et politique, elle note:

"L'amateurisme trouve une nouvelle jeunesse comme lieu de résistance farouche au commercial d'une part, à l'institutionnel fonctionnarisé d'autre part; dans ce contexte, le mot s'affiche, se porte audacieusement, d'une façon militante. On le voit refaire surface dans les programmes des théâtres subventionnés, lorsque des metteurs en scène professionnels introduisent dans leurs spectacles des interprètes sans expérience (souvent 'même pas amateurs'), voyant là un moyen de réinterroger et revitaliser leur art" (Mervant-Roux 2004: 12).

¹ C'est ainsi qu'est désigné le groupe d'amateurs qui intervient dans *L'Annonce faite à Marie* de P. Claudel, mise en scène par Frédéric Fisbach, création en 1996.

² Le programme d'*Inferno (L'Enfer)*, spectacle de Romeo Castellucci créé le 5 juillet 2008 dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes à l'occasion de la 62^e édition du festival d'Avignon, indique: "Les gens: Romeo Castellucci Alessandro Cafiso, Maria Luisa Cantarelli, Elia Corbara, Silvia Costa, Sara Dal Corso, Manola Maiani, Luca Nava, Gianni Plazzi, Stefano Questorio, Sergio Scarlattella, Silvano Voltolina, et tous les figurants d'une ville à l'autre". http://www.maillon.eu/media/5/dossier_sur_le_spectacle_la_divine_comedie.pdf (Dernier accès: 29 mars 2016).

³ Pour *Enrico V (Henri V)*, spectacle de Pippo Delbono, il est indiqué dans le programme lors des représentations brestoises de novembre 2008: "Avec Pippo Delbono, Gustavo Giacosa, Pepe Robledo et 30 comédiens amateurs brestois (dont des lycéens de l'Iroise)". <http://www.i-voix.net/article-24480003.html> (Dernier accès: 29 mars 2016).

⁴ Ainsi, Claudia Bosse compose un chœur de citoyens et citoyennes genevois pour *Les Perses* d'Eschyle. http://www.theatercombinat.com/projekte/perser/perser_genf_fr.htm (Dernier accès: 29 mars 2016).



Cependant, ce phénomène très répandu dans la création théâtrale contemporaine n'a pas encore fait l'objet d'une étude approfondie. Cet article entend ouvrir quelques voies de réflexion sur ce processus contemporain et exponentiel. Résultat d'une recherche naissante, nous poserons ici quelques hypothèses globales comme autant de pistes à explorer.

Pourquoi ces metteurs en scène font-ils le choix de mêler des professionnels et des non professionnels ? Après avoir constaté, à partir de quelques cas d'étude, que les metteurs en scène font le plus souvent appel à un nombre conséquent de personnes, formant ce qu'ils nomment "un chœur", il s'agira d'analyser ce recours à un groupe formé pour une participation éphémère à une expérience scénique. Ne sommes-nous pas là face à un choix de décloisonnement du plateau de théâtre, généralement réservé aux professionnels? Quel rapport les metteurs en scène entretiennent-ils avec les acteurs amateurs? En quoi peut-on qualifier ces groupements éphémères de chœurs citoyens?

Des choix de circonstances: une dramaturgie chorale

Dans *Inferno* (premier opus d'un triptyque de spectacles composés à partir de *La Divine Comédie* de Dante), Romeo Castellucci choisit d'intégrer une cinquantaine de figurants et des enfants. L'annonce diffusée pour la recherche de ces personnes indique:

"À l'occasion de la première nationale de *l'Enfer* de Romeo Castellecci/Societas Raffaello Sanzio, la fondation théâtrale de l'Émilie Romagne recherche des figurants avec les caractéristiques suivantes: des enfants entre 18 mois et 3 ans (accompagnés d'un parent) [...], des adolescents entre 12 et 17 ans et des adultes entre 18 et 60 ans. Les figurants adolescents et adultes devront bouger selon une chorégraphie de groupe. Ils devront avoir une bonne mobilité et une forme physique normale. [...] Ils devront être disponibles du 12 au 18 octobre 2008 pour un engagement quotidien d'environ 4 heures. [...] Il n'est pas prévu de rémunération, mais l'inscription et le versement de la contribution ENPALS [Institut National de Prévoyance et d'Assistance des Travailleurs du Spectacle] seront garantis pour les jours de travail"⁵.

⁵ Nous traduisons, http://archivio.viefestivalmodena.com/vie2008/italiano/news.asp?T07_CidNews=58 (Dernier accès: 29 mars 2016).



Le contrat est clair, il s'agit de reprendre en peu de temps un spectacle déjà créé, aucune indication n'est donnée sur le fond du spectacle, seul un engagement physique certain est demandé.

En 1996, Frédéric Fisbach décide de monter *L'Annonce faite à Marie*⁶ de Paul Claudel suite à un stage avec des amateurs: "Le projet claudélien est né [...] lorsque Frédéric Fisbach fit travailler sur *L'Annonce*, d'abord sans autre intention qu'un défrichage sur la diction, un groupe d'amateurs dans le réfectoire éclairé au néon d'une colonie de vacances. D'une lecture continue sur deux jours: 'Nous sommes tous sortis bouleversés', raconte le metteur en scène" (Dreyfus 1997).

Dans ce spectacle, les amateurs interviennent deux fois: lors d'un prologue – nous y reviendrons – et pour le début du troisième acte où des paysans révèlent à Mara la cachette de sa sœur Violaine. C'est la seule scène de la pièce qui demande un grand nombre d'acteurs, il était donc pratique de poursuivre le travail avec les amateurs. Ici, une quinzaine d'entre eux prenaient en charge une partie de la partition claudélienne. Dans chaque ville où la pièce a été jouée, un chœur était composé d'un nombre plus important d'acteurs que ceux effectivement présents le soir sur scène. En effet, il était impossible de demander à des non professionnels d'être présents tous les soirs, notamment dans les villes où un grand nombre de représentations eurent lieu. Ainsi, la composition du chœur était différente chaque jour selon les disponibilités des amateurs. Lucie Nicolas, assistante de Frédéric Fisbach, venait en amont des représentations afin de les faire répéter, puis chaque soir une heure environ avant la représentation afin de distribuer les répliques selon les personnes en présence. Ainsi, pour le metteur en scène:

"Après la lecture de *L'Annonce faite à Marie* s'est imposée la nécessité d'une rencontre entre une équipe d'acteurs professionnels et d'une équipe d'amateurs. Il s'agit de proposer le fruit de ce travail comme un spectacle, pour revendiquer le droit à l'existence de spectacles qui sortiraient du 'cadre'. Des spectacles hybrides qui mettraient en jeu une partie des spectateurs, les amateurs, aux côtés des acteurs, face aux spectateurs auditeurs. La présence des amateurs n'est pas anecdotique. Ils forment un chœur qui prend en charge le rôle de Pierre de Craon durant le prologue, puis interviennent au début de l'acte III. Il n'est pas question de faire d'un groupe d'amateurs des apprentis professionnels ou même des

⁶ Spectacle créé en 1996 au théâtre Jean Lurçat-Scène Nationale d'Aubusson.



professionnels. Le seul intérêt de l'aventure est de travailler ensemble à partir de nos différences. Pour cela, les groupes d'amateurs changent avec les lieux où nous mène la tournée. Pour ces groupes il s'agit donc d'expériences brèves, caractérisées par l'urgence"⁷.

L'effacement du metteur en scène

Le choix n'est donc pas anodin de mêler des professionnels à des non professionnels. Cependant, les metteurs en scène sont peu prolixes sur les raisons de choix et sur les conditions de travail et il existe peu de témoignages sur la façon dont les répétitions sont menées. Examinons les quelques sources disponibles qui évoquent notamment la question de la présence ou non du metteur en scène dans la phase d'apprentissage du spectacle.

Le point commun d'une grande partie de ces expériences est l'absence quasi permanente du metteur en scène pendant les répétitions. Ce qui est vrai essentiellement lors des reprises des spectacles.

Frédéric Fisbach, nous l'avons indiqué, envoie son assistante sur le lieu de diffusion du spectacle une à deux semaines avant l'arrivée des comédiens professionnels. Concernant Romeo Castellucci, et on peut citer également Pippo Delbono qui employa un chœur d'amateurs pour son spectacle *Henry V* (créé en 1992 et repris de nombreuses fois jusqu'à aujourd'hui), des témoignages de figurants attestent d'un processus de répétition rapide et souvent problématique, un *hiatus* s'installe ainsi entre les attentes et la réalité du terrain, les metteurs en scène étant quasi absents ou peu enclins à expliquer leur travail.

Dans son mémoire de fin d'étude, Aline Papin, qui a participé à la première recréation d'*Inferno* après les représentations avignonaises, explique que

“la recréation allait devoir se faire en très peu de jours [...]. Du plein air, nous passons dans une salle de spectacle. [...] Il fallait composer avec la salle du Forum Meyrin de Genève. Plus que d'adapter le spectacle, il s'agissait de le recréer! Le tout en une semaine, un défi titanesque, mais loin d'effrayer le metteur en scène italien qui a l'habitude de travailler en très peu de temps. Pour nous, les figurants, notre emploi du temps était le suivant: 6 heures de travail du

⁷ Extrait du programme du spectacle, 1997.



lundi au jeudi. Le soir du jeudi la représentation générale et les représentations le vendredi, samedi et dimanche. Ce qui est bien court pour une présence sur le plateau d'une quarantaine de minutes tout de même" (Papin 2009: 28).

Après avoir croisé rapidement Romeo Castellucci, trop affairé avec les techniciens du théâtre, les figurants répètent dans le hall adjacent à la salle de spectacle avec la chorégraphe Cindy Van Acker et les comédiens professionnels qui font partie de la distribution. Cindy Van Acker "ne nous parle pas du spectacle. Elle ne nous explique pas notre rôle. Elle ne nous donne pas les clefs de cette multitude d'individus. Nous actons" (Papin 2009: 29). Quant au metteur en scène: "je ne vois que très peu Romeo Castellucci, il est bien évidemment débordé" (Papin 2009: 29). Une seule discussion aura lieu entre les figurants et le metteur en scène, quelques heures avant la dernière du spectacle. Celui-ci est peu prolix et répond de façon évasive aux questions des figurants sur leur rôle dans le spectacle: "celui-ci ne sait pas vraiment quoi nous dire. Il soutient qu'il n'a pas grand-chose à raconter sur son spectacle. Que nous avons tout autant que lui les explications, tout du moins, que notre compréhension est aussi juste que la sienne" (Papin 2009: 29). Devant l'insistance des figurants, il donnera quelques petites explications mais la frustration restera entière.

De la même façon, Baptiste Pizzinat dans son ouvrage ethnographique sur la compagnie Pippo Delbono narre les discussions qui eurent lieu entre les figurants lors des représentations d'*Henri V*, certains ne comprenant pas l'absence du metteur en scène et sa délégation à son plus proche collaborateur, Pepe Robledo, acteur argentin avec lequel il créa sa compagnie. Pippo Delbono n'est en effet présent que pour la générale. Pour la recreation du spectacle à Rouen, Baptiste Pizzinat indique que le groupe d'amateurs est composé d'"habitués", comme lui, qui ont déjà participé deux fois ou plus au spectacle et de novices. Le training est très physique et dure seulement cinq jours. Certains craquent et sont prêts à renoncer mais les autres stagiaires parviennent à les retenir. Pourtant, une fois les représentations passées, l'expérience reste inoubliable comme en témoigne Baptiste Pizzinat: "les stagiaires heureux, émus – Thomas pleurait après le spectacle. Il dira aussi qu'après cette expérience ça va être difficile de reprendre les cours du conservatoire de façon normale" (Pizzinat 2014: 214). Ou bien quand il rapporte les propos d'une autre stagiaire, Emilia:



“J’avais peur, en venant, d’être déçue – parfois la personne de l’artiste ne correspond pas à ce qu’on imaginait – et au contraire, j’en repars avec encore plus d’amour et de respect pour leur travail, et aussi le sentiment de mieux comprendre (mais pas par la tête justement, de comprendre par le corps) leurs travaux. En un mot, c’était magique. Presque sacré. D’ailleurs, en essayant de raconter à mes amis cette expérience, je leur ai fait un peu l’effet d’une illuminée. Mais je crois que c’est ça justement, ils nous illuminent de leur sagesse et de leur talent” (Pizzinat 2014: 260).

Travail intense et exténuant pour un résultat malgré tout exaltant, tel est globalement ce qui ressort des différents témoignages des participants à ces expériences. Il semble que la délégation des répétitions à de proches collaborateurs surprenne les novices qui attendent impatientement la rencontre avec le démiurge, une rencontre qui advient à de rares moments. Le glissement dans le témoignage précédent de “la personne de l’artiste” à “leur travail”, du “il” au “ils”, démontre bien un déplacement de la vision initiale de la participante, la rencontre avec un metteur en scène, à ce qui ressort de l’expérience, la découverte et le fait d’éprouver un travail qui n’appartient pas à lui seulement, mais aussi à ses compagnons de route.

Cet effacement du metteur en scène n’est-il pas la marque symbolique de la destitution progressive de sa figure centrale et tutélaire? Si certains participants y voient un signe d’inattention, c’est peut-être parce qu’ils sont toujours dans le fantasme d’un metteur en scène démiurge alors que celui-ci délègue à ses plus proches collaborateurs, en général des acteurs ayant cofondé les compagnies ou ayant participé aux premiers spectacles de celles-ci.

Le phénomène des amateurs prenant part à un spectacle pour lequel ils sont mêlés à des professionnels reflète ainsi les rapports et les modalités du spectacle vivant contemporain, et notamment l’évolution de la place du metteur en scène, de son image encore démiurgique, à laquelle il participe sans doute, comme Pippo Delbono omniprésent dans ses spectacles ou comme Castellucci qui ouvre *Inferno* en s’avançant dans l’immense Cour d’Honneur du Palais des Papes et en déclarant: “je suis Romeo Castellucci”. Pourtant, juste après, il se fait attaquer par des chiens qui le dévoreraient s’il n’était pas muni d’une combinaison protectrice. Il prend ici la place de Dante qui s’immisçait dans son récit poétique afin d’affirmer sa position de créateur et qui “invente la figure



de l'artiste" comme le rappelle Romeo Castellucci (Perrier 2014: 135). En se faisant ensuite "dévorer", ne signe-t-il pas symboliquement la fin de l'ère de l'artiste, avant de laisser la place à cette masse d'une cinquantaine de figurants? Il ne réapparaîtra d'ailleurs plus dans la suite du spectacle. L'utilisation de figurants semble donc être une manière de marquer une sorte de réappropriation de l'espace scénique par des quidams qui en sont exclus en général et un effacement du metteur en scène, quand il s'agit de recréation de spectacle.

Ces créateurs font partie de la constellation des "écrivains de plateau" (Tackels 2015) qui composent leur spectacle à partir du plateau et des acteurs et plus forcément à partir d'un texte préexistant, même Frédéric Fisbach qui monte le texte fleuve de Claudel n'a pas l'intention, selon nous, de représenter le texte au sens classique du terme⁸, mais de donner de l'importance à l'instant de la rencontre entre les acteurs et les spectateurs, nous le verrons.

Cette posture implique un déplacement, si l'écrivain de plateau est l'initiateur du spectacle, l'essentiel n'est pas de donner une interprétation d'un texte, mais de faire jouer une communauté car "l'écriture de plateau implique [donc] la notion de communauté" (Tackels 2015: 44). Tackels parle ici du processus de création des écrivains de plateau pour lequel la communauté est composée des acteurs, techniciens, etc. Cependant, nous pouvons étendre ces propos aux chœurs d'amateurs qui, d'une certaine façon, en jouant seulement de leur présence sur la scène au moment de la performance, sont les symboles d'un acte qui s'effectue par la force du groupe. Si l'écrivain de plateau est l'organisateur de l'événement, il n'en est plus le centre, laissant la place à un face à face entre des groupes d'amateurs qui partagent leur expérience éphémère avec ceux qui les observent de la salle et qui seront, peut-être, les prochains à monter sur la scène.

Expérience et délégation ludiques

En effet, si certaines personnes sont capables d'effectuer une partition scénique devant un public, devenant acteurs le temps d'un spectacle, d'autres pourraient donc, une fois prochaine, monter

⁸ Frédéric Fisbach a ainsi réduit l'aspect didactique de la pièce à une maquette présente dans le hall d'accueil du public: "pour repérer l'endroit où Violaine trouve son refuge de lépreuse, après avoir reçu le baiser fatal de Pierre Craon, maçon bâtisseur de cathédrales, appuyez, comme sur les plans muraux lumineux du métro, sur la touche 'logette du Géyen'. Pour voir où la méchante Mara pousse l'infortunée Violaine après qu'elle eut rendu sa fille Aubaine à la vie, appuyez sur 'trou à sable'. C'est tout pour l'aspect didactique".

http://next.liberation.fr/culture/1997/01/07/l-annonce-faite-a-la-creusede-preaux-en-salles-des-fetes-frederic-fisbach-se-place-a-la-bonne-distan_194966 (Dernier accès: 29 mars 2016).



aussi sur une scène. Ainsi, pour reprendre les mots de Denis Guénoun, les acteurs amateurs ne sont-ils pas les délégués temporaires des spectateurs sur la scène? Le temps d'un spectacle, certains d'entre eux se présentent dans l'espace normalement dévolu aux acteurs professionnels. Dans *Le Théâtre est-il nécessaire?*, Denis Guénoun explique que depuis l'avènement du cinéma, on ne se rendrait plus au théâtre pour s'identifier à un personnage mais pour assister à un processus spectaculaire et, qu'ainsi, ce n'est plus la vie du personnage que le spectateur pourrait avoir envie d'imiter, mais l'acteur et son jeu:

“Il n'y a de spectateurs de théâtre, de notre temps, de notre monde, que comme joueurs en puissance. Des myriades d'yeux sont habités de ce regard: millions d'existants en désir de jeu, et à qui le jeu montré sur scène peut offrir l'engouement d'une contamination pratique. Millions de joueurs en demande d'une théâtralité intègre, ludique, nue, qui compagne avec leur désir de jeu, comme toute pratique en puissance compagne avec l'acte devant elle exposé”
(Guénoun 1997: 166).

Ainsi, par exemple, dans *L'Annonce faite à Marie*, les acteurs, professionnels et amateurs, sont dans le hall des bureaux d'entreprise désaffectés dans lesquels le spectacle a lieu, mêlés aux spectateurs qui attendent que le spectacle commence, rien ne les distingue les uns des autres. Une estrade est dressée dans un coin de la salle et à un moment, la musicienne/chanteuse (Elsa Rueff) commence à dire le texte, ce qui donne le signal du début du spectacle. Les acteurs rejoignent alors la scène pour un chœur qui prononce la première scène de la pièce qui sera ensuite rejouée par l'actrice qui joue Violaine (Valérie Blanchon) et l'acteur qui joue Pierre de Craon (Christian Montout), cette fois-ci dans la salle de spectacle que les spectateurs auront rejointe. Ce prologue est destiné à faire entrer le public dans le jeu, la scène est jouée une première fois, en chœur, afin que le public accepte progressivement la prononciation spécifique adoptée par le metteur en scène. De plus, le fait que le chœur soit issu du public et fondu avec lui renforce l'écoute et l'adhésion à la proposition scénique. En outre, la scénographie offre une continuité entre la scène et la salle puisque les tables et les chaises qui sont sur la scène sont les mêmes que celles qui occupent l'espace du public et le chœur d'amateurs intervient dans cet espace, il assiste en effet à tout le spectacle aux côtés des

spectateurs. Il y a ici, au-delà de l'histoire racontée, la création d'une communauté éphémère de joueurs, tous réunis dans un espace commun grâce à une scénographie "continue" ou "indifférenciée".

Ici, mais aussi dans *Inferno* de Castellucci ou dans le *Henry V* de Pippo Delbono, les acteurs amateurs s'extraient temporairement de leur vie quotidienne afin de jouer à prendre la place d'acteurs dont le jeu est l'activité principale et professionnelle. Il s'agit d'un double jeu: jouer à faire l'acteur et jouer la partition scénique. La notion d'*enromancement*, développée par Aurélien Fouillet dans *L'Empire ludique*, est opérante pour comprendre ce qui se joue: "l'appétence de tout un chacun à se penser, s'imaginer et se vivre comme un autre" (Fouillet 2014: 55). Si les metteurs en scène convoqués ici ne produisent pas un théâtre où l'acteur incarnerait un personnage, un processus d'*enromancement* est à l'œuvre par le fait d'endosser une identité temporaire, celle de l'acteur.

Le jeu, généralement réservé aux acteurs sur la scène, est ainsi partagé. Des spectateurs sont toujours dans la salle pour assister aux spectacles avec les amateurs, "en attendant leur tour [...]". Joueurs en puissance, en puissance de jeu, qui regarde l'autre qui joue pour échanger fictivement ses conduites avec les siennes, en attendant de les croiser vraiment" (Guénoun 1997: 165).

Des amateurs en jeu: pour un autre théâtre politique

Un nombre croissant de metteurs en scène contemporains intègrent donc des amateurs dans leur création. Ce choix n'est pas anodin et dénote d'une double tendance. Il s'agirait, d'une part, de faire monter des spectateurs-joueurs en puissance sur la scène afin de fonder des communautés d'expérience ludique, et, d'autre part, d'affirmer l'appétence d'une partie des praticiens du théâtre contemporain à proposer un théâtre qui déplace le sens de la notion de représentation. Ainsi, ce qui est montré sur la scène n'est plus la représentation du monde réel ou extrathéâtral par l'intermédiaire d'une fiction dont les personnages sont incarnés par des acteurs. Ici, les acteurs amateurs représentent leurs concitoyens au sens politique du terme "délégation". À une question sur la prise de risque de faire jouer des amateurs, Romeo Castellucci déclare:



“Il ne s’agit pas de ça, j’ai confiance. J’aime beaucoup l’idée de travailler avec des inconnus. Il s’agit de rencontrer une force, comment dire, citoyenne. Est-ce que c’est rapprocher le théâtre d’un public beaucoup plus universel en travaillant sur des tableaux et des émotions qui vont être partagés par tous? Du fait de retirer le texte, et de travailler sur des tableaux, des images, est-ce que c’est allé vers une universalité? Oui, le texte oblige à un parcours intellectuel qui est fermé. [...] je vais au théâtre pour reconnaître quelque chose que je connais déjà, un répertoire. C’est plutôt un discours. Je crois que le théâtre, et l’art en général, c’est plutôt un voyage vers l’inconnu”⁹.

La constitution d’une communauté ludique éphémère déplace le pouvoir du metteur en scène, qui laisse la place à ces chœurs de citoyens composés d’anonymes qui peuplent un théâtre où les corps sont montrés pour ce qu’ils sont, troublant encore plus la frontière entre la scène et la salle, par leur nombre et leur proximité avec les spectateurs.

Ces chœurs ont un aspect paradoxal: si ces écrivains de plateau font jouer un nombre important d’acteurs amateurs, composant donc un chœur, ils n’en effacent pas moins l’individualité de chacun. Ainsi, par exemple, dans *Inferno*, “des corps roulent sur eux-mêmes sur la scène. [...] Ils roulent lentement sur eux-mêmes comme une masse humaine dans laquelle les individus se fondent. [...] Les corps se relèvent un à un, redeviennent individus, qui viennent offrir à tour de rôle leurs visages au public” (Danan 2013: 36-38), ou encore, dans *L’Annonce faite à Marie*, lors de la scène des paysans, la voix de chaque amateur résonnent singulièrement au moment d’énoncer les répliques qui lui adviennent ce soir-là.

Ainsi, il s’agit d’exposer des individualités qui, dans le même temps, agissent et parlent à l’unisson. Elles forment ce que nous proposons de nommer des chœurs citoyens car ces derniers ne sont pas uniformes mais composés de toutes (ou presque!) les catégories de la société. En Grèce antique, les chœurs des spectacles étaient également composés de citoyens, à l’époque des hommes uniquement:

“si les protagonistes étaient des acteurs professionnels, le chœur était quant à lui composé de citoyens. Exemptés de toutes leurs autres charges politiques et militaires pendant toute la durée

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=OqO3UMGJC0Y> (Dernier accès: 29 mars 2016).



des répétitions et des représentations, les citoyens désignés comme choreutes étaient même passibles d’amende en cas de refus. Chanter et danser dans un chœur tragique, c’était donc faire de la politique, agir en citoyen, et pas seulement représenter le politique dans une distanciation mimétique” (Klimis 2009: 103).

De nos jours, la citoyenneté n’est bien évidemment plus seulement réservée aux hommes. C’est ainsi que lorsqu’elle décide de monter *Les Perses*, Claudia Bosse “lance, comme une bouteille à la mer, un appel à 500 citoyens genevois, habitants de Genève sans distinction de nationalité, par voie de presse et par internet”, au final, ils seront 180 à participer à l’expérience, “de 18 à 80 ans, étudiants, ouvriers, cadres, indépendants, femmes au foyer, chômeurs, retraités, tous les âges, toutes les classes sociales; toutes les couches de la population étaient représentées, ainsi qu’une vingtaine de nationalités” (Klimis 2009: 105).

Le projet de Claudia Bosse est exemplaire de l’utilisation d’amateurs dans un but de réappropriation de l’espace public que constitue le théâtre, dans le dossier de presse du spectacle, il est indiqué que:

“créer aujourd’hui un chœur de 500 personnes, citoyennes et de tous les quartiers et communes de Genève, pose ces structures de la démocratie et de la tragédie antique comme modèles d’une pratique contemporaine. Expérimenter la démocratie signifie ici: entrer dans un théâtre en tant que représentant de la cité, pour une fois en acteur et non en spectateur. Il s’agit ainsi de lier le modèle du chœur antique avec le modèle de la ‘pièce didactique’ de Bertolt Brecht, qui abolit la frontière entre le public passif et les interprètes professionnels. Lors des représentations, une centaine de spectateurs se mêlera au chœur des 500, formant un réseau de corps étroitement tissé”¹⁰.

Ce procédé d’inclusion d’amateurs au sein de spectacles professionnels s’inscrit dans une dynamique propre au théâtre contemporain et permet donc d’interroger de nouvelles propositions dramaturgiques et spectaculaires. Au-delà d’une “sortie de la représentation” (Katuszewski 2014), au sens d’imitation de la réalité, il s’agit de reformuler la dimension politique de la représentation.

¹⁰ <http://docplayer.fr/2351430-Les-perses-472-d-eschyle.html> (Dernier accès: 29 mars 2016).



Ainsi, un théâtre que l'on peut qualifier d'édifiant s'efface pour laisser la place à une expérience commune aux acteurs, professionnels et non professionnels, et aux spectateurs. La participation, la délégation temporaire à quelques-unes et la communauté éphémère créée le temps du spectacle sont les éléments fondateurs et fondamentaux de ce mélange entre professionnels et non professionnels.



Bibliographie

DANAN, JOSEPH

2013 *Entre théâtre et performance: la question du texte*, Actes Sud-Papiers, Arles.

FOUILLET, AURELIEN

2014 *L'Empire ludique. Comment le monde devient (enfin) un jeu*, François Bourin, Paris.

GUENOUN, DENIS

1997 *Le Théâtre est-il nécessaire?*, Circé, Belval.

KATUSZEWSKI, PIERRE

2014 *Changer de rythme pour sortir de la représentation. Pippo Delbono et Romeo Castellucci*, in Sandra Bornand, Maria Manca (dir.), *D'un rythme à l'autre*, Paris, Inalco, Cahiers de Littérature Orale, n°73-74, pp. 123-139.

KLIMIS, SOPHIE

2009 *Le souffle citoyen. Inventer le chœur tragique au XXI^e siècle: les Perses d'Eschyle, mise en scène par Claudia Bosse*, in Florence Fix, Frédéric Toudoire-Surlapierre (dir.), *Le Chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Éditions universitaires de Dijon, Dijon.

MERVANT-ROUX (dir.), MARIE-MADELEINE

2004 *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, CNRS, Paris.

PAPIN, ALINE

2009 *L'Acteur survivra t-il ou comment travailler pour Romeo Castellucci?*, Exigence partielle à la certification finale, Haute école de théâtre de Suisse Romande, inédit. Mémoire consultable en ligne, http://www.hetsr.ch/upload/file/C_Papin_Aline_rech_04_09.pdf (Dernier accès: 29 mars 2016).

PERRIER, JEAN-LOUIS

2014 *Ces années Castellucci*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon.

PIZZINAT, BAPTISTE

2014 *Le Temps des assassins. Une approche ethnographique*, L'Amandier, Paris.

TACKELS, BRUNO

2015 *Les Écritures de plateau. État des lieux*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon.



Abstract – IT

Da circa vent'anni, diversi registi e coreografi integrano nelle loro distribuzioni attori non professionisti: Frédéric Fisbach, ne *L'Annonce faite à Marie* in scena nel 1996, ha fatto ricorso a un coro di attori non professionisti, così come Pippo Delbono nel suo *Henry V* (2003). Romeo Castellucci e Jérôme Bel nelle loro performance mischiano attori non professionisti con attori professionisti, mentre Pina Bausch riprende il suo famoso spettacolo *Kontakthof* con i pensionati e con gli adolescenti. Perché questi creatori hanno scelto di mescolare professionisti e non professionisti? Dopo aver constatato che questi registi e coreografi hanno ricorso a un numero significativo di non professionisti che spesso formano quello che essi chiamano "un coro", si analizzerà la partecipazione effimera di questi gruppi nell'esperienza scenica. Non è questa forse l'espressione di una volontà di "contaminare" il palcoscenico teatrale, di solito riservato ai professionisti?

Abstract – ENG

In the last twenty years, several directors and choreographers incorporate non-professional actors in their show: Frédéric Fisbach in *L'Annonce faite à Marie*, staged in 1996, joined a chorus of amateur actors to professional actors, as well as Pippo Delbono in his *Henry V* (2003). Romeo Castellucci and Jérôme Bel also combine non-professional actors with professional actors in their performances, and Pina Bausch, replayed her famous *Kontakthof* show with retirees and teenagers. Why these directors and choreographers are choosing to mix professional and non-professional actors? After noting that they generally involve a significant number of people, forming what they call "a choir", we will analyze this fleeting participation in a scenic experience. Aren't we facing a choice of "contamination" of the theater stage, usually reserved to the professional actors?

Abstract – FR

Depuis une vingtaine d'années, plusieurs metteurs en scène et chorégraphes intègrent des acteurs non professionnels à leur spectacle: Frédéric Fisbach dans *L'Annonce faite à Marie* mis en scène en 1996 intègre un chœur d'acteurs amateurs, comme Pippo Delbono avec son *Henry V* (2003). Romeo Castellucci, Jérôme Bel mêlent également des acteurs non professionnels à des acteurs professionnels dans leurs spectacles, quant à Pina Bausch, elle reprend son célèbre spectacle *Kontakthof* avec des personnes retraitées puis avec des adolescents. Pourquoi ces créateurs font-ils le choix de mêler des professionnels et des non professionnels? Après avoir constaté qu'ils font le plus souvent appel à un nombre conséquent de personnes, formant ce qu'ils nomment "un chœur", il s'agira d'analyser ce recours à un groupe formé pour une participation éphémère à une expérience scénique. Ne sommes-nous pas là face à un choix de décloisonnement du plateau de théâtre, généralement réservé aux professionnels ?



PIERRE KATUSZEWSKI

È *Maître de Conférences* in Studi Teatrali presso l'Università Bordeaux Montaigne. È autore di *Ceci n'est pas un fantôme. Essai sur les personnages de fantômes dans les théâtres antiques et contemporain* (Kimé, 2011) e di *Théâtre de Pasolini* (Ides et Calendes, 2015). È Editore della rivista *Horizons/Théâtre* (Presses Universitaires de Bordeaux). È inoltre attore e regista teatrale.

PIERRE KATUSZEWSKI

Is Lecturer in Theatre Studies at the Bordeaux Montaigne University. He is author of *Ceci n'est pas un fantôme. Essai sur les personnages de fantômes dans les théâtres antiques et contemporain* (Kimé, 2011) and of *Théâtre de Pasolini* (Ides et Calendes, 2015). He is editor of the journal *Horizons/Théâtre* (Presses Universitaires de Bordeaux), as well as actor and director.

PIERRE KATUSZEWSKI

Est *Maître de Conférences* en Études Théâtrales à l'université Bordeaux Montaigne. Il est l'auteur de *Ceci n'est pas un fantôme. Essai sur les personnages de fantômes dans les théâtres antiques et contemporain* (Kimé, 2011) et du *Théâtre de Pasolini* (Ides et Calendes, 2015). Il est rédacteur en chef de la revue *Horizons/Théâtre* des Presses Universitaires de Bordeaux. Il est également comédien et metteur en scène.



SEZIONE II: AMATORIALITÀ E PARTECIPAZIONE IN QUESTIONE: LA SCENA CONTEMPORANEA

Sul comune pedestre**

Isabelle Ginot

In una storia degli amatori in danza (o una storia della danza degli amatori) che rimane ancora da scrivere, comparirebbe certamente la viva attenzione che alcuni tra i fondatori della modernità in danza hanno rivolto agli “amatori”, come se la loro intuizione li conducesse a vedere nel corpo sociale, contemporaneo, attivo della loro epoca l’emergere di una danza futura, così come la necessità di occuparsi del corpo dei lavoratori. Ciò è particolarmente vero per le avanguardie tedesche degli anni Venti¹ e per i danzatori americani di sinistra degli anni Trenta del secolo scorso (Franko, 2002); e di nuovo, lo vedremo, nei danzatori delle avanguardie americane degli anni Sessanta e Settanta. In questa storia complessa e discontinua s’inscrive l’attuale ritorno, sulle scene della danza contemporanea, della presenza di danzatori che ci è difficile designare: amatori, non danzatori, atipici, handicappati, eccetera. Questa nebulosa di danzatori “atipici” – dal titolo di un numero della rivista quebecchese *Jeu* (2014: 13-53) – non si lascia neppure comprendere da una definizione negativa quale quella di “non professionisti”, poiché vi si troveranno allo stesso modo danzatori *handi*² professionisti, amatori (non remunerati) virtuosi, e altri ancora. La loro consistente apparizione sulle scene contemporanee richiede di essere concepita – e descritta – come un fenomeno coreografico a sé stante. In questo articolo mi guarderò dal tentare di fornire una definizione completa ed esaustiva de “l’amatore in danza”; tuttavia vorrei azzardare un’ipotesi: esiste una conformazione dell’amatore *prodotta dal mondo istituzionale e professionale della danza contemporanea*; in altre parole una certa forma d’amatore, che definirò nei termini di *danzatore*

* Titolo originale: *Du piéton ordinaire*. Traduzione dal francese a cura di Margherita De Giorgi. Il testo originale è stato fornito in esclusiva su gentile concessione dell’autrice ed è in via di pubblicazione in un volume a cura di Michel Briand (2017).

¹ Si veda Martin Gleisner (in Launay-Pagès 2010: 239-242); o ancora la conferenza-performance condotta da Isabelle Launay ne *La part du rite* di Latifa Laâbissi (2012) <http://figureproject.com/oeuvre/lapartdurite> (Ultimo accesso: 4 giugno 2016) e, sempre nel volume citato sopra, l’articolo di Axelle Locatelli, in corso di pubblicazione (Locatelli in Briand, 2017).

² Il termine *handi*, in Francia, è rivendicato (assieme ad altri quali “in situazione di handicap”, “portatori di handicap”, eccetera) da un numero d’individui che vivono con un handicap, al fine di sfuggire agli effetti stigmatizzanti ed essenzializzanti del termine “handicappato”. I dibattiti terminologici sono particolarmente attivi da una decina d’anni, con lo sviluppo dei *Disability Studies*. Questi ultimi, tra le filiazioni degli studi femministi, di genere, post-coloniali, studiano l’handicap come fenomeno politico e lo rivendicano come comunità minoritaria.

pedestre, deve la sua esistenza alla danza professionale e istituzionalizzata.

O ancora, la danza contemporanea ha prodotto una categoria di corpo eterogeneo, molteplice, che non si definisce né per il proprio non professionismo, né per la propria amatorialità (in quanto pratica assidua ma non professionistica), né per la propria non virtuosità, né per la propria non remunerazione, ma per la propria funzione: indicare e denunciare un'altra categoria (altrettanto problematica) di danzatore classico o contemporaneo che si presuppone omogeneo, universale e che viene giudicato convenzionale, che chiamerò danzatore *normale*.

Danza d'amatori e amatori a teatro

È stato leggendo gli ampi studi dedicati al teatro amatoriale che mi è parsa forse esistere una categoria d'amatore propria alla danza, inventata e prodotta dalla danza professionale per i bisogni della propria esistenza estetica e, in ciò, ben differente dalle forme dell'amatorialità del teatro. Marie-Madeleine Mervant-Roux definisce così il teatro amatoriale:

“[...] affinché un'attività drammatica rientri nel teatro detto 'degli amatori' o 'amatoriale', tre condizioni – escluso il carattere non lucrativo dell'attività, criterio oggettivo di ogni amatorialità – sono richieste: a) lo scopo dell'attività dev'essere *il teatro*, e non un'azione condotta mediante il teatro; b) la sua struttura dev'essere autonoma; c) in un modo o nell'altro, *la relazione con un pubblico* dev'essere inscritta nell'orizzonte, prossimo o meno, dei partecipanti. Numerose attività oggi riunite sotto l'etichetta di 'pratiche amatoriali' devono questa definizione a null'altro se non alla caratteristica di principiante dei loro *aderenti*, tuttavia esse non corrispondono, in quanto *strutture*, a queste condizioni (Mervant-Roux 2004: 7)”.

Il “teatro amatoriale”, definito dai tre criteri qui citati, si distingue anche da numerose altre pratiche in cui rappresenta lo strumento di un progetto terapeutico, educativo, sociale, eccetera. La nozione delimita una pratica attiva, regolare, assidua, che si oppone tanto a quelle di dilettantismo, d'incompetenza, di “sola” pratica (il laboratorio senza lo spettacolo), che di pratica “vincolata” (fare teatro, o danza, nell'ambito di una struttura obbligatoria, notoriamente la scuola primaria, la scuola media, il liceo, senza averlo liberamente scelto).

Il teatro amatoriale si distingue così da altre pratiche non professionistiche, ma anche dal teatro



professionale: “[...] si ritiene di difendere utilmente questo teatro [amatoriale] in un confronto che si pensa obbligato con la scena professionistica – e che conviene rifiutare. Perché è antropologicamente differente” (Mervant-Roux 2004: 13). Mervant-Roux sottolinea che è l’indefinitezza (l’assenza) dello statuto di “attore amatore” a costituire la sua natura: l’attore amatore non abbandona il suo status sociale per diventare attore; al contrario, lo mantiene fin dentro al teatro e questo è persino ciò che costituisce l’identità del teatro amatoriale: “l’assenza di uno statuto d’attore amatore in quanto tale, l’assenza, per colui che interpreta, d’una vera rottura con la società, l’assenza di una vera e propria iscrizione nel campo estetico produce la reale differenza con l’attività cui si dedica l’attore professionista” (Mervant-Roux 2004: 13).

Infine, il teatro amatoriale non condivide i luoghi e le temporalità del teatro professionale: esso si è progressivamente disseminato

“in sale e luoghi eteroclitici che costituiscono *una sorta di margini interni alla società*: questi luoghi non si presentano come marginali, i codici sociali sono ripetuti all’interno del loro dominio [...]. Fare del teatro amatoriale, non è quindi fare lo stesso teatro del professionista, gratuitamente e in maniera più ‘di sinistra’. [...] ‘lo scarto decisivo’ riguarda *la natura della scena drammatica dove s’interpreta, senza soluzione di continuità con la scena del sociale*. Possiamo allora comprendere meglio il silenzio degli specialisti il cui oggetto di studio è *l’arte del teatro*: il mondo amatoriale di mezzo si trova al di fuori del loro campo d’indagine” (Mervant-Roux 2004: 14).

Sebbene l’ambito coreografico non sia stato finora oggetto di analoghe investigazioni, queste analisi sui rapporti tra teatro amatoriale e teatro professionistico risuonano ampiamente con il campo della danza. Così, la rigida definizione dell’uso del termine amatore per una pratica non professionistica ma volontaria, costante, rivolta verso lo spettacolo e un pubblico, permette in primo luogo, in danza come in teatro, di evitare il mescolamento con le forme educative (danza nelle scuole, nei conservatori...), terapeutiche (danza terapia) e sociali (soprattutto con tutte le “missioni” legate alle azioni sul campo durante le residenze coreografiche). Essa permette anche d’identificare una “danza amatoriale” nel senso in cui il termine viene utilizzato nel teatro, vale a dire un tessuto di gruppi organizzati, assidui, impegnati, volti allo spettacolo, spesso organizzati in



forma di compagnie, che operano all'interno di una rete di diffusione e all'interno di un pubblico in qualche modo parallelo a quello della danza cosiddetta professionale, e corrispondente in definitiva ai criteri del teatro amatoriale già citati. Menzionerò ad esempio il dispositivo "danza di repertorio e amatoriale", avviato dal Ministero della cultura e oggi preso in carico dal Centre National de la Danse (CND)³, che offre una definizione precisa dei gruppi amatoriali che possono rivolgersi a questa struttura: tra gli altri criteri, gruppo costituito da almeno due anni, la cui pratica è assidua, e desideroso di ricreare un'opera di repertorio. Questo dispositivo rivela dal 2006 l'esistenza di un tessuto di gruppi "amatoriali" che forse ha contribuito a creare, o almeno a strutturare. Se la storia della formazione di questa rete di danza amatoriale pare in parte diversa da quella del teatro⁴, la descrizione delle relazioni tra teatro professionale e amatoriale sembra su più aspetti trasponibile alla danza contemporanea. Tuttavia esiste in danza una forma di amatori che non compare in questa panoramica teatrale, oppure compare in maniera molto marginale "nel momento in cui dei registi professionisti introducono nei loro spettacoli degli interpreti senza esperienza (spesso 'nemmeno amatori') vedendovi un mezzo per reinterrogare e rivitalizzare la loro arte" (Mervant-Roux 2004: 12). In danza, questi "nemmeno amatori" sono molto in voga su un gran numero di scene professionistiche. Molto apprezzati da una certa danza contemporanea, questi "nemmeno amatori" sono presentati, costruiti da una rete istituzionale complessa e richiedono di essere distinti dagli amatori così come M. M. Mervant-Roux li definisce. Proporrò di denominarli "danzatori pedestri", espressione che prendo in prestito dai danzatori post-moderni americani, che parlano di *pedestrian body* per indicare i danzatori non formati, non virtuosi, che fecero la loro comparsa nella danza americana degli anni Sessanta e Settanta.

"Soprattutto non amatori"

È su questa figura del danzatore pedestre come categoria estetica, e non sociologica, dell'amatore che vorrei riflettere. M. M. Mervant-Roux nota che gli specialisti in teatro non s'interessano agli amatori; in compenso, la questione dell'amatore rimane, per una gran parte, una questione per sociologi. Vorrei dimostrare come il "corpo pedestre" sia una categoria estetica, *prodotta dal campo*

³ Il testo del regolamento di questo bando è disponibile sul sito del CND: www.cnd.fr/ (Ultimo accesso: 4 giugno 2016) e si trova, si noterà, nella sezione "professionisti/costruire il proprio progetto".

⁴ Per una storia della costruzione – e dell'esclusione – della categoria del "teatro amatoriale" si veda il contributo di Laurent Fleury nel saggio a cura di Mervant-Roux (2004: 51-47).

della danza professionale. Nulla conosce, questa, delle categorie sociologiche di quanti incarnano i pedestri e non molto sa di un'eventuale identità (della loro formazione, del loro eventuale allenamento, della loro pratica assidua o semplicistica, delle loro motivazioni verso la danza). Tuttavia questa categoria segnala lo sforzo di una danza contemporanea che tenta, a traverso di essa, di sfuggire alle proprie norme. Perorero a favore dell'utilizzo di questa nozione di danzatore pedestre come concettualmente distinta da quella di danzatore amatore, poiché i dibattiti emergenti sugli amatori in danza tendono a confondere la prospettiva estetica (quale funzione occupa il "corpo amatoriale" nella creazione contemporanea), sociologica (chi sono gli amatori?) e politica, cioè attivista (come può la danza essere al servizio di un progetto volto al cambiamento sociale?).

Ora, tutto sembra contrapporre il danzatore pedestre e il danzatore amatore. Quest'ultimo, in effetti, si caratterizza per la propria passione per la danza, una pratica costante, delle esigenze tecniche e un insieme di tratti che paiono fortemente ricalcati sul modello del danzatore professionista *normale*. Al contrario, il danzatore pedestre sarebbe innanzitutto un *danzatore naif*; con ciò intendo a un tempo "vicino all'origine del mondo in cui la vita appare di una semplicità naturale, senza affettazione", secondo il dizionario lessicografico del Centro nazionale delle risorse testuali e letterarie⁵, e nel senso in cui si utilizza oggi il termine in ambito medico – i pazienti "naif" corrispondendo in questo caso a quanti non hanno ancora mai ricevuto trattamenti. Il danzatore pedestre, apprezzato per il suo stato "di natura", sarebbe così colui che non ha mai ricevuto un "trattamento in danza": niente pratica, niente formazione, niente allenamento. Questo danzatore "soprattutto non amatore"⁶, quindi, è apprezzato dagli artisti professionisti precisamente per la sua mancanza di formazione in danza. Questo stato "naif" del danzatore pedestre, lo vedremo, è un'invenzione costruita dagli specialisti della danza (precisamente quelli che, come osserva Mervant-Roux, non s'interessano agli amatori) – finzione che serve a designare, nonché a denunciare, delle norme estetiche da cui il pedestre tenta di distaccarsi.

⁵ Si veda il portale lessicale del Centre national de ressources textuelles et lexicales: www.cnrtl.fr/ (Ultimo accesso: 4 giugno 2016).

⁶ Ringrazio Patrick Germain-Thomas per avermi concesso di condividere alcuni estratti delle interviste che ha condotto per le proprie ricerche personali, nelle quali una quantità di danzatori e coreografi professionisti affermano di preferire lavorare con amatori principianti, piuttosto che amatori assidui, già avvezzi a una pratica di danza dalla quale avrebbero difficoltà a distanziarsi.



Pedestri d'America

È nel periodo – oramai canonico – delle “avanguardie americane degli anni Sessanta e Settanta” che si consolida la figura del corpo pedestre e che fanno la loro comparsa nelle performance dei performer atipici, ovvero sia danzatori non segnati dalle “stigmati” dell’allenamento tradizionale. Sally Banes ha analizzato quest’epoca e le sfide di questa corrente, a cominciare dalla nozione di “democrazia” (Banes 2002): si trattava di togliere una quantità di gerarchie che strutturavano le estetiche coreografiche dominanti, quali la scena teatrale *versus* gli spazi ordinari; il gesto virtuosistico *versus* il gesto quotidiano; il danzatore “straordinario” *versus* il “pedestre”; il performer sul palcoscenico *versus* lo spettatore... In senso più ampio, si trattava di una versione tra le altre della riconciliazione tra “il mondo dell’arte” e quello della “vita”.

Se questo impulso a sottrarsi alle convenzioni dominanti è comune a tutto il campo artistico, bisogna ricordare che, per la danza, queste convenzioni sono prodotte in primo luogo da un’iscrizione anche nel corpo e nel gesto:

“Tutti i danzatori di Martha Graham si assomigliano. Stessa cosa per quelli di Doris Humphrey. Si assomigliava per forza al coreografo che dirigeva la compagnia e incarnava una sorta di guru cui si prendeva in prestito lo stile dei movimenti, la filosofia, tutto. S’indossava lo stesso tipo di vestiti e si danzava sempre a piedi nudi. Non ero la sola a ribellarmi contro questo stato di cose [...]” (Halprin 2009: 7).

L’integrazione di corpi pedestri, in altre parole danzatori non formati, è uno degli strumenti di questa democratizzazione. I corpi pedestri si oppongono in primo luogo a quanti sono passati per l’allenamento di quella danza che modella il corpo e il gesto, come denuncia Anna Halprin nella citazione qui sopra. La loro maldestrezza, da un termine che Dominique Bagouet, ben più tardi, amò adottare, acquisisce valore in opposizione alla destrezza, l’abilità, l’eleganza dei danzatori formati, ai quali si rimprovera ormai l’*allure* riconoscibile, segno del loro allenamento costante. Con “pedestre” non bisogna nemmeno intendere dei corpi “marcianti”: se la marcia, in effetti, è un motivo ricorrente delle performance dell’epoca, come gesti quotidiani come restare fermi in piedi, sedersi, alzarsi, guardare, eccetera, il termine cerca piuttosto di designare uno stato della presenza e dei



gesti che, se non sono quotidiani, del quotidiano avrebbero la tranquillità o l'apparenza ordinaria – e, soprattutto, che non sarebbero coloriti da una postura, un'esagerazione, una stilizzazione che marcano irrimediabilmente ogni gesto del danzatore allenato. Ciononostante, bisognerebbe sfumare questa nozione di “non allenamento”: nel contesto del Judson Dance Theatre, si richiamano regolarmente le “performance” in cui sarebbero apparsi artisti non danzatori e, in particolar modo, artisti visivi (Robert Morris, Rauschenberg, Jasper Johns...). Se costoro sono in effetti “non allenati” a una tecnica di danza classica o moderna dell'epoca, e se i loro corpi non portano i segni di questo allenamento, certamente non sono “ordinari” nel senso abituale del termine: anonimi, distanti dal mondo dell'arte, eccetera. I corpi pedestri delle origini non sono quindi pedestri nel senso di uomo della strada, estraneo all'universo artistico; pedestre indica qui il danzatore naif, certo, perché non allenato, ma sicuramente non straniero al mondo dell'arte.

Virtuosismi pedestri

Nonostante ciò, la “democratizzazione” si accompagna anche allo sviluppo di nuove metodologie di lavoro che intendono rendere la danza *accessibile* ai corpi non allenati, tanto quanto a rinnovarne il territorio ed espanderne le possibilità; così il corpo pedestre non è sempre un corpo naif, che arriva in scena inalterato da tutte tecniche corporee e gestuali acquisite; esso è più probabilmente di un danzatore avvezzo ad altre tecniche, a altre *formazioni* rispetto a quelle che paiono, allora, definire il “corpo danzante normale”.

“C'erano gli stili Graham, eccetera, che erano diventati una sorta di norma. Bisognava riesaminare tutto ciò per trovare delle nuove maniere di comporre e una nuova gestualità. È per constatazione che è nata l'idea di servirsi di movimenti legati alla realizzazione di un compito [*task*, in francese *tâche*, ndt], e da lì viene il mio interesse per la concezione che Mabel Todd espone nel suo libro *The Thinking Body*. Ho avuto il desiderio di ritornare alla fonte, a ciò che mi aveva insegnato il mio primo professore, Margareth H'Doubler, che coglieva davvero il movimento a partire dall'anatomia e dalla kinesiologia, ponendo ampiamente l'accento sulla creatività” (Halprin 2009: 7).



Tra le nuove metodologie della danza, possiamo citare i famosi *tasks* (“compiti”) di Anna Halprin, largamente ripresi e sviluppati in diverse forme dagli artisti che lavorano sotto la sua impronta, così come la nozione di partitura (*score*). Le pratiche d’improvvisazione e di composizione istantanea, che derivano dalle precedenti, permettono anch’esse di pensare la danza indipendentemente dalla (ri)produzione di una forma; infine, aggiungerò il campo delle pratiche somatiche⁷, che diventano una risorsa per i danzatori e che forniscono al loro passaggio verso opere *processuali* degli strumenti grazie al loro focus sul lavoro di percezione.

Queste metodologie di lavoro, che oggi si sono inserite in una gran parte delle pratiche della danza contemporanea, svolgono a un tempo tre funzioni:

- Estendere il territorio di ciò che è considerato come danza molto al di là delle frontiere convenzionali;
- Sfuggire, dal punto di vista dei danzatori “formati” (soprattutto transfughi di Cunningham), agli automatismi acquisiti e alle loro norme, tanto gerarchiche quanto estetiche;
- “Democratizzare” la danza, nei suoi spazi tanto quanto nei suoi materiali gestuali, nei suoi corpi, nelle sue platee, e renderla *accessibile*⁸ a dei danzatori che non sono passati attraverso gli allenamenti tradizionali delle danze classiche e moderne; in altri termini, coloro che non sono stati normalizzati rispetto alle convenzioni dominanti in danza.

Le chiamerò tecniche *anti-formali*, non perché esse manchino di rigore (in realtà, sono particolarmente rigorose), ma perché contrariamente alle “norme” coreografiche che Halprin denuncia, esse non si definiscono con la produzione di forme: di uno stile, di un vocabolario gestuale, di figure riconoscibili che caratterizzano differenti stili classici e moderni. Ciò che le definisce non è la forma che esse costruiscono, ma il loro processo. Insistiamo sul fatto che esse

⁷ Le pratiche somatiche sono un insieme di pratiche di movimento, non danzato, che pongono l’accento sullo sviluppo della consapevolezza del gesto e su un lavoro sottile sulla percezione. Tra queste tecniche possiamo citare il metodo Feldenkrais, che Halprin ha molto praticato, o ancora il *Body-Mind Centering*[®] di Bonnie Bainbridge Cohen, molto seguito dai danzatori di *Contact Improvisation*.

⁸ Insisto su questo termine abitualmente riservato all’ambito dell’handicap, proprio perché queste tecniche “accessibili” rendono ad oggi il campo della danza contemporanea *accessibile* per i corpi non normati di danzatori portatori di handicap, anche se la loro presenza in scena rimane troppo sporadica.



permettono l'accesso della pratica di danza a danzatori non allenati nel senso abituale del termine; e che tuttavia esse non potrebbero *definire* il danzatore pedestre in opposizione al danzatore "allenato", poiché oggi rappresentano altrettanto il substrato della presenza scenica di molti danzatori "allenati":

"Frédéric Seguet si [presenta] ad esempio in scena come 'anti-vero danzatore': dissimula la sua tecnica, presenta un corpo non glorioso, fiacco e dimesso, canta stonato... ma rivela tuttavia un virtuosismo nella conduzione del tempo del proprio gesto, nel controllo dell'attenzione del pubblico, nella sua capacità di produrre immagini..." (Perrin in Formis 2008: 86-97).

Quel che qui descrive Julie Perrin potrebbe benissimo venire applicato al corpo pedestre, tanto questi concetti di "corpo pedestre" e di "gesto quotidiano" fanno parte dell'armamento generale della democratizzazione della danza secondo Sally Banes. Così, il corpo pedestre non costituisce in nessun modo un'essenza o una natura; una presenza apparentemente quotidiana in scena può rivelare un danzatore amatore o pedestre, ma altrettanto un danzatore *normale* che sostituisce i segni dell'allenamento tradizionale con i segni positivi di un corpo ordinario:

"Danzatori in scarpe da ginnastica, posture non gloriose, gesti dimessi, attività semplici (fumare, discutere, grattarsi...) costituiscono segni del quotidiano. Questi codici di una certa presenza scenica sono talvolta molto distanti dalla realtà del quotidiano che noi viviamo.... Essi costituiscono quindi una sorta d'invenzione del quotidiano" (Perrin in Formis 2008: 86-97).

Quando, negli anni Novanta, i danzatori contemporanei francesi scoprono, o riscoprono, a un tempo gli artisti e le opere della corrente postmoderna americana, le loro tecniche e i loro credo estetici e politici, ciò avviene sulla base di una "crisi" delle norme coreografiche che risuona ampiamente con quelle degli anni Sessanta americani: crisi della rappresentazione, rigetto della formattazione tanto estetica quanto corporea, rifiuto della strumentalizzazione degli interpreti al servizio dell'opera e del suo coreografo, problematiche riguardanti i rapporti politici all'interno delle compagnie. I danzatori allenati presso le migliori scuole accademiche e gli interpreti delle

compagnie più in vista della “danza francese degli anni Ottanta” scoprono con delizia le pratiche somatiche, la *Contact Improvisation*, l'improvvisazione strutturata, le partiture, i *tasks* e la serie di metodologie che vi si integrano (produzione collettiva, rifiuto della gerarchia coreografo-interprete...). In occasione di un memorabile laboratorio organizzato alla Ménagerie de Verre da Mark Tompkins, intitolato “*On the Edge*” (1998), la futura élite delle avanguardie francesi incontra Steve Paxton, Simone Forti e Lisa Nelson. Dalle loro prime creazioni, quando un gran numero di questi celebri interpreti diventa a sua volta “autore”, vedremo comparire in scena (e su altri spazi non convenzionali) tecnici, critici, teorici, artisti visivi che partecipano alla performance e rivelano a loro volta le grazie del gesto e dei corpi “non allenati”. I segni del quotidiano e dell'ordinario, secondo il termine usato da Julie Perrin, diventano il marchio di questa nuova corrente che non si tarderà a denominare “non danza”⁹.

Norme coreografiche...

Il danzatore pedestre delle avanguardie coreografiche americane e poi francesi è dunque un antidoto al corpo danzante moderno: è spesso descritto come “non virtuoso”, o ancora maldestro, termine che qui assume una sfumatura positiva. Se egli è di una splendida maldestrezza, ciò è dovuto al fatto che non è stato “formattato” dagli anni di standardizzazione gestuale e tecnica della formazione tradizionale del danzatore; e se lo è stato, si farà necessario un lavoro straordinario per “spulciare la bestia”, o ancora “levare le squame”, con i termini precursori di Dominique Bagouet (Bagouet in Aubry 1989: 23) – la formattazione tecnica apparendo in tal modo come una maschera o una corazza imposte dall'esterno, alle quali bisogna rinunciare per lasciar trasparire una verità più interiore. Sotto l'impronta di questa opposizione del corpo pedestre al corpo tecnicizzato del danzatore classico e moderno è necessario intendere eventualmente anche l'argomentazione del corpo “più naturale”, opposto a una trasformazione artificiale subita dal danzatore *normale*, che richiede di essere disfatta¹⁰.

La moltiplicazione di *tecniche anti-formali* mostra fino a che punto sia precaria questa opposizione

⁹ Sul termine «non danza» si veda Dominique Frétard (2003) e soprattutto Jean-Marc Adolpe-Gérard Mayen (2004: 72-74).

¹⁰ Il dibattito “natura” vs “artificio” rimette così in gioco quello degli anni Dieci e Venti del secolo scorso, nel quale i danzatori moderni rivendicavano un gesto naturale in opposizione al gesto classico, a loro parere artificioso.



“pedestre/tecnico”, o “pedestre/virtuoso”, poiché ciò che permette al danzatore pedestre di essere danzatore è molto spesso l’appropriazione di tecniche provenienti da un altro virtuosismo... al punto che talvolta saranno i danzatori più accaniti ad arrivare a produrre l’effetto di naturalezza ricercato con il corpo pedestre. Il danzatore pedestre è esattamente un “anti-danzatore”, poiché non tenta di mostrare né potenza, né grandi estensioni, né figure straordinarie. È “singolare” laddove il danzatore *normale* ha perso tutta la propria identità individuale. Tuttavia, mentre la sua sola presenza denuncia la standardizzazione del danzatore normale attraverso le norme coreografiche, gli anni di allenamento intrapresi dall’infanzia, l’esecuzione di forme riproducibili e imposte dall’esterno, i retaggi reali e principeschi portati dalla tradizione classica; mentre il pedestre appare in scena attorniato da un vocabolario della presenza, della spontaneità, del gesto naturale e particolare, nulla viene detto sulle ore di pratica che l’hanno lì condotto, sull’apprendimento di tecniche ad ogni modo specifiche quali l’abbandono del peso, le pratiche della Contact, la percezione degli stimoli ambientali, l’interpretazione delle consegne della partitura, che formano il corpo e l’immaginario del danzatore pedestre allo stesso modo delle presunte ore passate alla sbarra del danzatore normale.

L’opposizione “pedestre/virtuoso” è quindi una finzione sostenuta da un duplice mito: da un lato, quello di un “corpo naif”, che non sarebbe “formato” da alcuna tecnica, e che quindi non si conformerebbe ad alcuna convenzione. Dall’altro, quello di un corpo *normale* – vale a dire irrimediabilmente normato – del danzatore, che potrebbe definirsi, al di là di un’ipotetica standardizzazione (“tutti i danzatori si assomigliano”) attraverso una sorta di segno virtuosistico: la sua postura gloriosa, la sua gestualità eclatante lo potrebbero definire agli occhi di tutti come “danzatore” persino quando non danza, e ciò andrebbe ricadere fino alla sua capacità di danzare diversamente. Il danzatore *pedestre* ricerca una presenza che non è quella del danzatore *normale*; egli non vuole dei gesti ridicolmente eccezionali, fuori dal mondo, fuori dall’ordinario, che definiscono la danza secondo il danzatore *normale* e modellano il suo corpo al punto che non sia più possibile vederlo in nessun altro modo se non come danzatore. Questa opposizione non sussiste, d’altro canto, che in virtù del suo carattere illusorio: la categoria “danzatore virtuoso” o “danzatore normale” non corrisponde a nessuna realtà tangibile (si possono forse confondere un danzatore dell’Opéra di Parigi, un danzatore di Cunningham, un danzatore di Wim Wandekeybus, un



danzatore di Pina Bausch?), così come dietro la nozione di “corpo pedestre” si cela una varietà assai ampia di pratiche, di esperienze e... di virtuosismi.

... e maldestrezza

Perché il danzatore pedestre non è soltanto un anti-danzatore; gli è attribuita anche una costellazione di valori positivi: in primo luogo, un’“infinita diversità” che si tratta di rendere visibile. Ritorna così alla mente il bellissimo lavoro di Steve Paxton, reinterpretato dal Quatuor Knust, in Francia, agli albori del movimento delle nuove “avanguardie coreografiche” francesi: *Satisfyin’ lover*¹¹, composizione per un gran numero di performer pedestri (e questa volta “marciatori” in senso stretto) di ogni età e costituzione, che consiste in semplici marce che attraversano il palcoscenico da un capo all’altro, seguendo una partitura di ritmi, velocità, raggruppamenti definiti con precisione. La pièce rivela così l’infinita varietà delle morfologie umane, rese visibili dal quadro scenico, e del movimento più ordinario, più “comune” e meno osservato del mondo: la marcia. Tutti gli artifici della scena e del teatro vengono così mobilitati per “rendere visibile l’invisibile”: in altri termini, per far rientrare il quotidiano – troppo familiare per essere distinguibile, come osserva ancora Julie Perrin – in un’avventura spettacolare.

Il quotidiano è anche “comune”: si presuppone che il pubblico del danzatore pedestre si riconosca in lui e, grazie a lui, riteniamo si dissolvano i confini che separano il palco dalla sala, il mondo ordinario dal mondo dell’arte. Questo è ciò che è in gioco nelle numerose pièce i cui danzatori e performer sono reclutati attraverso un “bando di partecipazione”; menzioniamo per esempio *Les gens de chez moi* di Thierry Thieû Niang, creato nel marzo 2014 presso l’Espace 1789 di Saint Ouen, con “ventisette abitanti di Saint-Ouen, del quartiere” di quattro generazioni differenti e in cui il pubblico, per una considerevole parte composto da persone vicine ai danzatori, si trova in qualche modo in confidenza con questi; o ancora il progetto *The Record* ospitato alla Villette nel marzo 2015, che per l’occasione bandisce un reclutamento aperto a

“+ 16 anni e alle persone che possiedono una buona mobilità. Nessuna pratica teatrale o coreografica è richiesta per partecipare a *The Record*. [...] La preselezione delle candidature e

¹¹ Creata da Steve Paxton nel 1967, la performance fu ripresa in Francia dal Quatuor Knust nel 1996, in occasione del Festival Montpellier danse.



l'audizione saranno svolte dagli artisti della compagnia. La durata dell'audizione può variare tra i quindici minuti e l'ora, a seconda dei profili. Le 35 persone selezionate per partecipare al progetto saranno informate al termine della fase di audizione [...]”¹²;

e i punti centrali della pièce, così descritti:

“*The Record* parla di noi tutti, ora. Del presente, dell'epica del quotidiano. Le 35 persone in scena riveleranno chi sono, ma anche chi possono diventare. Insieme, essi creano uno spettacolo che mescola teatro, danza, arti visive e incontro. Perché la particolarità sta nel fatto che nessuno di questi 35 amatori si sarà incontrato prima della rappresentazione di debutto”¹³.

Infine, il danzatore pedestre può brillare di propria maldestrezza – la quale si contrappone naturalmente al gesto senza grinzose del danzatore normale, ma che tocca il suo pubblico grazie a un'altra forma di eroismo, quello di esporre la propria fragilità. Così i *Sisyphes* di Julie Nioche, riconversione di un assolo creato dall'artista per se stessa in un pezzo di gruppo per adolescenti: montato in cinque giorni, la pièce consiste in una partitura estenuante di più di venti minuti di variazioni di salti, sulla musica interminabile di *This is the end*, in una versione dei The Doors. Frontale, formando una falsa sincronia poiché, in funzione di consegne comuni, ogni danzatore ha composto i propri salti, l'opera espone il formidabile sforzo di superare limiti per ciascuno differenti, le fragilità, le lotte contro il desiderio di rinunciare, i narcisismi infantili, gli entusiasmi... e tutto ciò che dell'adolescenza può risuonare con le nostre fragilità.

Così, i danzatori pedestri incarnano una distanza critica rispetto alla norma del corpo danzante, ma anche nuove poetiche del gesto; non allenati, essi sono più “naturalisti”, il loro gesto è ritenuto più autentico o più spontaneo. E ancora, “non danzatori”, essi aderiscono meglio al corpo sociale, sono “più nel mondo” che i danzatori *normali*, più impregnati di cultura comune, e a questo titolo “rappresentativi” di noi stessi, il loro pubblico. La presenza dei corpi pedestri sulle nostre scene sarebbe dunque per natura doppiamente sovversivo, opponendosi da un lato a delle norme

¹² Dal formulario d'iscrizione pubblicato sul sito de La Villette e disponibile al seguente indirizzo: <https://lavillette.com/wp-content/uploads/2014/10/Dossier-inscription-The-Record1.pdf> (Ultimo accesso: 4 giugno 2016).

¹³ *Ibidem*.



estetiche sul corpo danzante e sulle opere coreografiche e, dall'altro, all'ordine sociale che pretende di separare gli artisti dalle persone comuni, poiché queste opere contribuiscono a trasformare il mondo apportando delle conoscenze e l'esperienza artistica a coloro che le nostre società lasciano sprovvisti. Si sarà compreso che questi "corpi pedestri" non sono pedestri di per sé, ma in quanto antitesi del corpo *normale* del danzatore: senza riferimento a costui, forse essi sarebbero semplicemente invisibili.

Questa figura del "corpo pedestre", che emerge negli anni Sessanta americani, mi sembra essere riapparsa largamente sulle scene francesi degli anni Novanta e fino ai nostri giorni. Come negli anni Sessanta, essa cristallizza un desiderio di cambiare di corpo e di scena, e si sforza di contrapporsi a tutto ciò che gli appare, di contro, come danza *normale* (in questo caso, le estetiche che hanno spadroneggiato nel corso degli anni Ottanta). Mi pare dunque necessario non confondere danzatore pedestre e danzatore amatore: il primo incarna una categoria insolita del danzatore professionale. Contrariamente all'attore amatore descritto da Mervant-Roux, il danzatore pedestre non opera in scene sociali parallele, lontano dalle reti professionali. Se il danzatore amatore si sforza di avvicinarsi a un corpo danzante "normale" come quello che definiscono le sfere professionistiche, lo fa dall'esterno di queste sfere; al contrario, il danzatore pedestre opera all'interno delle reti artistiche e sociali della danza professionale e la sua esistenza è definita dalla sua distanza dal danzatore "normale", incarnando così "l'altro corpo" di questa danza normale che lo inventa.

Pedestri estremi

In conformità al credo post-moderno, i corpi pedestri marcano le performance d'avanguardia, ma accompagnano anche tutta la sfera dei progetti partecipativi e, o, attivisti della stessa epoca, poiché le tecniche anti-formali qui offrono ancora delle risorse e delle metodologie di lavoro *accessibili* "a tutti". Viene alla mente, ad esempio, *Ceremony of Us* di Anna Halprin (1969), performance proposta in reazione alle violenze razziste che avevano provocato delle sommosse a Watts, che consiste nell'assemblamento in una performance comune di due gruppi naif, l'uno proveniente dai quartieri "neri" e l'altro composto da bianchi giunti da Los Angeles. Le tecniche accessibili aprono allora la danza ad altri tipi di pedestri: non soltanto naif (o supposti tali), ma ancora "fuori norma", spesso colpiti da invisibilità sociale: non-bianchi, provenienti da territori detti svantaggiati, di fasce d'età



specifiche (ultracinquantenni¹⁴ e più di recente bambini¹⁵; adulti portatori di diversi handicap¹⁶, eccetera). Questi corpi fragili, svalutati, minoritari e per lo più affetti da invisibilità sociale appaiono come dei “pedestri estremi”: essi scavano lo scarto con i danzatori normali, sono *ancor più* maldestri, *ancora meno* virtuosi, le loro morfologie sono *ancora meno* normate; essi sono dunque ancora più diversi, ancora più singolari. Infine essi dovrebbero offrire un riflesso *ancora più fedele* del corpo sociale di cui essi, come tutti noi, fanno parte¹⁷. Nuovo paradosso: mi sembra così che una quantità di danzatori “fuori norma”, e particolarmente i danzatori portatori di handicap, facciano a tutti gli effetti parte della categoria dei danzatori pedestri non per la loro qualità “ordinaria”, ma per la maniera in cui definiscono, in modo ancora più forte, la norma danzante da cui la loro presenza si distanzia.

Pedestri nelle vie delle politiche culturali

Questo faccia a faccia tra due generi di corpi all’interno della “danza normale” non dovrebbe ridurre le questioni estetiche del corpo pedestre alla sola dimensione tecnica e individuale, o alle sole intenzioni degli artisti (danzatori e coreografi). Il radicamento del corpo pedestre nello spazio comune del corpo sociale “ordinario” coinvolge, lo si è visto, la dissoluzione di altre convenzioni della danza normale, quali le gerarchie tra mondo artistico e mondo ordinario, tra artista e non artista. Il corpo pedestre è di qui soggetto all’insieme delle pressioni che vengono esercitate sul mondo dell’arte, che condizionano la sua esistenza o che tentano di definirla. L’inclusione dei pedestri sulla scena d’avanguardia ha quindi per corollario l’inclusione di corpi danzanti nel corpo sociale; l’avvio di pratiche di creazione “radicali” è indissociabile da un’attitudine educativa (nella

¹⁴ Si veda per esempio “...du Printemps” di Thierry Niang (2011), per interpreti in età, tra i sessanta e oltre gli ottant’anni, o ancora *Kontakthof* (1978) di Pina Bausch, ripreso da un gruppo di danzatori “sopra i 65 anni” selezionati per l’occasione (2000).

¹⁵ *Enfant* (2011) di Boris Charmatz, *Petit projet de la matière* (2011), da *Projet de la matière* (1993) di Odile Duboc e ricreato da Anne-Karine Lescop per un gruppo di bambini, *Pour Ethan* (2014) di Mickael Phelippeau e molti altri.

¹⁶ Tra i quali un esempio, molto pubblicizzato, è *Disabled Theater* (2012) di Jérôme Bel per la compagnia svizzera di attori portatori di handicap, il Theater HORA.

¹⁷ Sono giunta a chiamare questi danzatori a un tempo pedestri e fuori norma “figure deboli” [in francese *figures faibles*, ndt] perché, di fatto, la diversità ch’essi sembrano portare in scena è lontano dal riflettere questo corpo sociale comune che appunto infligge loro invisibilità. Deboli, per provocazione, perché essi incarnano l’indebolimento che l’ordine sociale impone loro; figure perché, ben più dei pedestri ordinari, sono destinati ad apparire, in scena, come “rappresentanti” della comunità invisibile cui i “normali” li associano. Un prossimo studio permetterà – spero – di mostrare come questi attori indeboliti, impadronendosi dello spazio dello spettacolo, possono anche incarnare una capacità d’azione che i “normali” non saprebbero assegnare loro.



quale i danzatori “professionisti” vengono a educare i non danzatori *alla danza*, oppure a educarli *allo strumento della danza*) o attivista. L’arte appare come lo strumento di uno stare-meglio che si confonde con la terapia o il lavoro di natura politica e sociale. La questione dell’“amatore” in danza nelle sue diverse sfaccettature, ivi compreso il corpo pedestre, si diffrange allora in una moltitudine di pratiche eterogenee, in cui nonostante ciò il danzatore normale e professionale rimane onnipresente: opere o performance inserite nella rete delle avanguardie, progetti partecipativi intrapresi dagli artisti o dalle strutture culturali professionali, presso popolazioni “fragili” o reclutate in un dato territorio, progetti artistici messi *al servizio* di un progetto sociale, o problematiche sociali messe *al servizio* di un progetto artistico... La rivendicazione politica ed estetica, da parte degli artisti, di un’uguaglianza (o di un’assenza di gerarchia valoriale) di tutti questi tipi di progetti pare, per lo meno in superficie, mettere in scacco il criterio proposto da Mervant-Roux dell’autonomia del teatro (il teatro per il teatro, non al servizio di un progetto terapeutico, sociale o educativo). Molti artisti del campo coreutico non separano il progetto educativo, formativo, sociale e il lavoro di creazione ed è quasi impossibile isolare i progetti in cui “l’arte è lo scopo del progetto” da quelli in cui l’arte sarebbe uno strumento al servizio di un altro scopo (educativo, sociale, terapeutico).

Questi incontri con “gli altri dell’arte” tentano di trasformare la sfera artistica tanto quanto il mondo sociale. I processi di creazione e le tecniche di danza sono ormai dei processi artistici volti a produrre gli oggetti dell’arte *tanto quanto* un giacimento di risorse nuove di sostegno, d’aiuto, di trasformazione del mondo, nei quali “il corpo” appare come il luogo utopico di una possibile uguaglianza, anche se gli artisti professionisti sfuggono con difficoltà alla postura sovrastante del professore, dell’animatore, dell’operatore sociale, dell’intellettuale impegnato... o dell’artista visionario. In effetti, dagli anni Sessanta e Settanta in America, fa comparsa un’ambiguità che rappresenta senza dubbio la sigla più persistente tra le pratiche odierne: l’elusivo mantenimento della dicotomia e dell’asimmetria tra artisti e non artisti. Sarebbe necessario analizzare le relazioni tra danzatori normali e pedestri, professionisti e amatori, naif e assidui, anche all’interno dei processi di lavoro. In questa sede non farò tale tentativo; tuttavia occorre constatare l’onnipresenza dei professionisti nella maggior parte dei progetti che coinvolgono danzatori pedestri e, o, danzatori amatoriali che mi è stato concesso osservare¹⁸ e la forgiatura della sfera della danza amatoriale da

¹⁸ Penso qui allo spazio centrale accordato, nel dispositivo “Danza d’amatore e di repertorio”, alla nozione di opera, ma



parte di quella della danza professionale, ivi compreso attraverso i numerosi discorsi che vi si riferiscono.

Ciononostante, non sono i soli artisti – normali o pedestri – a creare le questioni estetiche; inoltre l'uguaglianza che essi rivendicano è lungi dal produrre consenso (perché non si giunge affatto a realizzarla). Nel 1994, in un articolo che scatenò un'eccezionale polemica, la critica del *New Yorker* Arlene Croce fa un processo a quella che lei denomina *victim art*, l'arte della vittima o, secondo l'autrice, il surrogato artistico di quanti pretendono di fare arte rendendo visibile la propria debolezza (età, malattia, razza, handicap, sovrappeso, eccetera). In questo articolo divenuto celebre, benché poco letto nella sua interezza, l'autrice rintraccia la genesi della *victim art* e mette soprattutto in causa le politiche del National Endowment for the Arts che a suo parere l'ha favorita (se non addirittura prodotta), mescolando in un'unica linea budgetaria progetti artistici "autonomi" e progetti a intento sociale:

"La burocrazia delle arti del nostro paese (agenzie statali così come private) ha dimostrato negli ultimi anni un'eclatante preferenza per l'arte utilitaristica – arte che giustifica l'esistenza della burocrazia essendo socialmente utile. Questa preferenza è inerente alla natura di ogni governo – benché non fosse questo il caso quando facevo parte della commissione del National Endowment for the Arts alla fine degli anni Settanta. A quell'epoca, l'arte e la pedagogia dell'arte dovevano essere sostenuti senza discussioni e l'azione socio-culturale godeva di programmi specifici [...] Verso la fine degli anni Ottanta, l'ethos del servizio sociale ha letteralmente assorbito tutto il resto: per il NEA era l'unico modo di sopravvivere" (Croce 1994)¹⁹.

Croce prosegue recriminando che la fusione di linee budgetarie differenti (per la creazione, per il

anche di trasmissione, che deve essere assicurata da un "professionista comprovato": "Perciò, i gruppi e il loro abituale responsabile lavoreranno con un professionista comprovato – coreografo, interprete, notatore di danza o collettore – al fine di rimontare un'opera..." (http://www.cnd.fr/professionnels/danse_amateur_repertoire; Ultimo accesso: 4 giugno 2016). Qui l'amatore è concepito come allievo, discepolo, o quello che potremmo chiamare "piccolo professionista"; ma penso anche a progetti partecipativi che sono sempre diretti da un artista, o da un collettivo d'artisti, e inquadrati da strutture culturali, quale è il caso di Thierry Thieû Niang per *Les gens de chez moi* (tra le altre creazioni), all'Espace 1789 di Saint-Ouen; numerose pièce "per amatori" create da artisti e compagnie professionistiche... dove la questione è sempre "far condividere" agli amatori un progetto artistico professionale. E penso a numerosi dispositivi di danza "amatoriale" in cui uno dei criteri di approvazione è l'intervento di un artista coreografico all'interno del progetto.

¹⁹ Il NEA è l'organismo di Stato incaricato di attribuire finanziamenti pubblici in campo artistico. Traduzione [dall'inglese al francese] dell'autrice.



“servizio sociale”) abbia abolito la divisione, secondo lei indispensabile, tra creazione e arte utilitaristica (o servizio sociale), ponendo così le basi di quello che chiama l’arte della vittima. In tal modo, secondo Croce, l’arte deve mantenere la propria esistenza “autonoma” (da intendere qui “separata dal mondo ordinario”) e tutto ciò che se ne distanzia costituisce una sorta di errore o di malinteso, non tanto della “cattiva arte” quanto “non arte”, giudizio che i critici hanno il ruolo e la competenza per emettere. Sono tuttavia le politiche culturali di finanziamento della creazione ad aggravare la confusione, facilitando lo sviluppo di questa “non arte”, o arte utilitaristica, che serve l’interesse dei governanti.

Dietro al corpo pedestre, strumento di un’arte “politica”, vi sarebbe quindi una questione politica, nel senso utilitario che Arlene Croce deplora. Sul territorio francese, la questione si elabora sulla base di modelli di politiche culturali ben differenti da quelli degli Stati Uniti; ciononostante, nel momento in cui questo testo viene scritto, si possono fare emergere delle tematiche comuni – malgrado le posizioni radicalmente opposte a quelle di Croce. Il “ritorno” francese alle avanguardie, negli anni Novanta, si preoccupa molto meno di problematiche sociali e politiche – e soprattutto per la questione del pubblico della danza – che di questioni estetiche di rimessa in causa delle norme coreografiche dominanti. La generazione “pilota” di questa nuova danza è ben più preoccupata d’inserirsi nelle reti dell’élite coreografica (e soprattutto nelle scene ad essa consacrate), sconvolgendo i codici che vi dominano, che di ricomporre le gerarchie tra “l’arte e la strada”.

Tuttavia, l’inserimento nella rete assai specifica dei teatri pubblici e delle scene nazionali e l’accesso ai dispositivi di finanziamento pubblici che dominano l’economia coreografica hanno imposto l’incontro tra questi gesti d’avanguardia e le missioni di servizio pubblico che definiscono le politiche culturali francesi. Arte per tutti, sensibilizzazione, educazione artistica, missioni territoriali; tutta una rete di pratiche di formazione e di conquista di nuovi pubblici è indissociabile dalla diffusione artistica sostenuta dalle tutele. È in tal modo, mi sembra, che da qualche anno si assiste all’incontro tra queste due logiche: la costruzione elitaria di un “anti-corpo” di danzatore, vale a dire di danzatori virtuosi divenuti esperti nel presentare i *segni* di una corporeità e di un gesto quotidiano, e la messa in scena di corpi supposti pedestri, reclutati facendo un grande uso di bandi di



partecipazione che annunciano criteri invertiti (“cerco danzatori sprovvisti di ogni esperienza”); le due logiche condividono, in parte, delle metodologie di lavoro comuni, *accessibili*, e pure un'estetica dell'ordinario che vuole dar conto o riflettere la magnifica diversità del nostro quotidiano.

Per concludere: esotismo dell'ordinario

In fin dei conti, la semplicità del danzatore pedestre non sussiste se non per la sua qualità di finzione; sappiamo, in effetti, che malgrado l'insistenza dei bandi di partecipazione tra i danzatori “senza alcuna esperienza”, una quantità di coloro che rispondono alla chiamata sono amatori assidui, futuri professionisti, se non professionisti in cerca di lavoro che preferiscono danzare da amatori piuttosto che non danzare per nulla, o ancora sperando di trovare in seguito, grazie a questo primo contatto, un impiego remunerato²⁰. Al termine di questo percorso, il corpo pedestre e la costellazione di rappresentazioni che vi si allacciano (ordinario, comune, simile, quotidiano, eccetera) mi sembrano fissarsi attorno alla nozione di alterità: prima di essere ordinario, “simile” al comune e al pubblico che gli è di fronte, il corpo pedestre è in primo luogo “l'altro” del corpo danzante normale e della sua straordinaria differenza rispetto ai corpi comuni. Così, il danzatore pedestre resiste a ogni definizione: non ha alcuna sussistenza se non nella relazione che intesse con il suo altro, il danzatore “normale”.

²⁰ Così, da quando conduco un insegnamento su queste questioni presso il Département Danse dell'Université Paris 8, alcuni studenti in danza mi offrono essi stessi dei regolari resoconti delle loro esperienze da “danzatori amatori” in creazioni cosiddette partecipative.



Bibliografia

A.A.V.V.

2014 «Jeu. Revue de théâtre ». Dossier *Corps atypiques*, n. 151, vol. 2, pp. 13-53.

ADOLPHE, J.-M.– MAYEN, G.

2004 *La "non-danse" danse encore*, in «Mouvement», n. 28, maggio-giugno, pp. 72-74.

AUBRY, CHANTAL

1989 *Bagouet*, Bernard Coutaz, Arles.

BANES, SALLY

2002 *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, trad. francese di Denise Luccioni, CND, Pantin.

CROCE, ARLENE

1994 *Discussing the undiscussable*, in «The New Yorker », 26 dicembre.

FRANKO, MARK

2002 *The Work of Dance. Labor, Movement, and Identity in the 1930s*, Wesleyan University Press, Middletown.

FRÉTARD, DOMINIQUE

2003 *La fin annoncée de la non-danse*, in «Le Monde », 6 maggio.

GLEISNER, MARTIN

2010 [luglio 1928] *Danse écrite et danse amateur (Laientanz), Schrifftanz*, trad. francese di A. Locatelli, in Launay, I. – Pagès, S. (dir.), *Mémoires et histoire en danse*, «Mobiles» n. 2, Collezione Arts 8, L'Harmattan, pp. 239-242.

HALPRIN, ANNA

2009 *Mouvements de vie*, trad. francese di E. Argaud e D. Luccioni, Contredanse, Bruxelles.

LOCATELLI, AXELLE

2017 *Gymnastique par la danse et chœur de mouvement*, in Briand, Michel (a cura di) *Corps (in)croyables*, Centre national de la danse (Recherches), Pantin (in corso di pubblicazione).

MERVANT-ROUX, MARIE-MADELEINE (a cura di)

2004 *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*. Editions CNRS, coll. Spectacle vivant, Parigi.

PERRIN, JULIE

2008 *Du quotidien. Une impasse critique*, in Formis, Barbara (a cura di), *Gestes à l'œuvre*, de l'Incidence éditions, Paris, p. 86-97. Citato dalla versione elettronica pubblicata sul sito del



Département danse dell'Université Paris 8, *Paris 8 danse*: www.danse.univ-paris8.fr (Ultimo accesso: 4 giugno 2016).

Sitografia

Il Centre National de la Danse di Pantin

www.cnd.fr/

Paris 8 danse, sito web del Département Danse, Université Paris 8 Saint-Denis Vincennes

www.danse.univ-paris8.fr

Sito personale di Latifa Laâbissi

<http://figureproject.com/>

Portale lessicografico del Centre national de ressources textuelles et lexicales

www.cnrtl.fr/

La Villette, Parigi

<https://lavillette.com/>

Abstract – IT

La presenza di danzatori detti “amatori” cresce sulla scena europea da alcuni anni. Dietro a questo termine di amatore, si nascondono a un tempo una varietà di persone, di pratiche e una certa confusione categoriale. Questo articolo s’interessa a un genere specifico di amatori: non i danzatori non professionisti che portano avanti una pratica costante della danza, spesso modellata su un certo ideale di danzatore virtuoso, ma piuttosto i danzatori che definiamo “pedestri”, da una nozione presa in prestito dalla *postmodern dance* americana. Si tratta di quanti compaiono sulle scene professionistiche, in seguito a bandi di partecipazione, reclutamenti locali, che incarnano la finzione di un danzatore naif, intaccato da nessun allenamento, da nessuna pratica, da nessun virtuosismo e pertanto splendido, perché sfugge alle norme coreografiche dominanti. Si tratta, qui, anche di sfumare questo mito del danzatore naif, rendendo evidenti delle forme di allenamento alternative che consistono nell’improvvisazione, nelle pratiche somatiche, nella composizione istantanea; in ultima istanza, la categoria “pedestre” appare non esterna o opposta a quella del danzatore professionale, ma intrinsecamente legata a questo e persino come finzione prodotta dal mondo della danza contemporanea professionale.

Abstract – ENG

The presence of so-called “amateur” dancers has been growing in the European scene in the last few years. Behind the notion of “amateur” are, at once, a variety of individuals, of practices, and a kind of categorical confusion. This paper considers a very specific genre of “amateurs”: not the non-professional dancers, whose practice is constant and often moulded by a certain ideal of virtuosity of the dancer, but rather those who are defined as “pedestrian”, according to the term borrowed from the American postmodern dance. These are the dancers appearing in the professional scene thanks to calls for participation, local recruitments, and embodying the fiction of a naïf dancer, untouched by any training, practice, virtuosity, and thus splendid, since escaping the dominant choreographic norms. It is also about nuancing the myth of the naïf dancer, by pinpointing alternatives forms of training, such as improvisation, the somatic practices, and instant composition; in the end, the “pedestrian” category does not seem to be outer or opposite to the one of the professional dancer, but intrinsically tied to it and even as a fiction produced by the professional dance world.

Abstract – FR

La présence de danseurs dits « amateurs » se développe sur les scènes européennes depuis quelques années. Derrière ce terme d’amateur, se cachent à la fois une diversité de personnes, une diversité de pratiques, et certaine confusion catégorielle. Cet article s’intéresse à une sorte bien spécifique d’amateurs: non pas les danseurs non professionnels ayant une pratique assidue de la danse, souvent modélisée sur un certain idéal du danseur virtuose; mais plutôt, les danseurs que nous qualifions de « piétons », selon un terme emprunté à la post-modern dance américaine. Il s’agit de ceux qui paraissent sur les scènes professionnelles, issus d’appels à participation, de recrutements locaux, qui incarnent la fiction d’un danseur naïf, vierge de tout entraînement, pratique, virtuosité, et par là splendide, car échappant aux normes chorégraphiques dominantes. Il s’agit aussi de nuancer ce mythe du danseur naïf, par la mise en évidence de formes d’entraînement alternatives que sont l’improvisation, les pratiques somatiques, la composition instantanée; finalement, la catégorie « piéton » apparaît non pas comme externe ou opposée à celle du danseur professionnel, mais intrinsèquement liée à celui-ci, et même comme une fiction produite par le milieu de la danse contemporaine professionnelle.



ISABELLE GINOT

Isabelle Ginot è Professoressa ordinaria presso il Dipartimento Danza dell'Università Paris 8, operatrice Feldenkrais e responsabile pedagogica del programma "Danza, educazione somatica e pubblico fragile" ("Danse, éducation somatique et publics fragiles"). Le sue ricerche hanno inizialmente riguardato l'analisi delle opere coreografiche, in seguito l'analisi delle pratiche di danza e, in particolare, delle pratiche somatiche. Attualmente lavora sull'articolazione tra usi e rappresentazioni, studiando in questo senso i diversi percorsi della danza contemporanea nel mondo dei non danzatori, delle collettività fragili, dei danzatori *handi*, e altri ancora. La gran parte delle sue pubblicazioni è disponibile sulla pagine personale nel sito dell'Università Paris 8: <http://www.fp.univ-paris8.fr/techniques-corps-soins?page=article>

ISABELLE GINOT

Isabelle Ginot is Professor at the Dance Department of the Université Paris 8, a Feldenkrais practitioner and head of the educational programme "Dance, somatic education and fragile audiences" ("Danse, éducation somatique et publics fragiles"). Her researches initially focused on the analysis of choreographic pieces, and subsequently on the study of dance practices, particularly somatic practices. She currently works on the joints between use and representation, considering the diverse experiences of contemporary dance in the world of non-dancers, fragile audiences, disabled dancers, etc.. Most part of her publications is available in her page on the University of Paris 8 website: <http://www.fp.univ-paris8.fr/techniques-corps-soins?page=article>.

ISABELLE GINOT

Isabelle Ginot est professeure au département danse de l'université Paris 8 et praticienne Feldenkrais, ainsi que responsable pédagogique du cursus «Danse, éducation somatique et publics fragiles». Ses recherches ont d'abord porté sur l'analyse des œuvres chorégraphiques, puis sur l'analyse des pratiques en danse, et tout particulièrement, des pratiques somatiques. Elle travaille aujourd'hui sur l'articulation entre usages et représentations, et étudie pour cela les diverses excursions de la danse contemporaine dans le monde des non danseurs, publics fragiles, danseurs *handi*, etc. La plupart de ses publications sont accessibles sur son espace personnel dans le site de l'Université Paris 8: <http://www.fp.univ-paris8.fr/techniques-corps-soins?page=article>



SEZIONE II: AMATORIALITÀ E PARTECIPAZIONE IN QUESTIONE: LA SCENA CONTEMPORANEA

Presenze competenti. Approcci somatici al gesto e dispositivi partecipativi nelle creazioni di Frédéric Gies e di Virgilio Sieni

Margherita De Giorgi

“If moving bodies perform in innovative ways, it is not because they manage to move without acquired gestural routines but because they gain knowledge *as a result of performing them*” (Noland 2009: 7).

“Face à l’hyper-théâtre qui veut transformer la représentation en présence et la passivité en activité [on] propose à l’inverse de révoquer le privilège de la vitalité et de puissance communautaire accordé à la scène théâtrale pour [...] la concevoir comme une nouvelle scène d’égalité où des performances hétérogènes se traduisent les unes dans les autres. [...] savoir que les mots sont seulement des mots et les spectacles seulement des spectacles peut nous aider à mieux comprendre comment les mots et les images, les histoires et les performances peuvent changer quelque chose au monde où nous vivons” (Rancière 2008: 28-29).

Approcci somatici

In ambito italiano, la Somatica¹ è ancora la grande assente nei discorsi sulle arti performative e, più in generale, sulla cultura del corpo. Dalla metà degli anni Novanta del secolo scorso, tuttavia, soprattutto in territori anglofoni e francofoni è fiorita una vivace letteratura sulle pratiche

¹ “Somatica” traduce qui il termine *Somatics*, coniato alla fine degli anni Sessanta da Thomas Hanna, filosofo e scrittore, allievo di Moshe Feldenkrais, creatore in seguito del proprio metodo (Hanna Somatic Education®) e membro fondatore dell’International Movement Association, oggi ISMETA (International Somatic Movement Education & Therapy Association). L’ISMETA è attualmente riconosciuta come entità di riferimento nella determinazione degli standard delle pratiche: <http://www.ismeta.org/> (Ultimo accesso: 23 giugno 2016). Ciononostante il campo delle pratiche somatiche è eterogeneo, in costante crescita e trasformazione; se esso comprende tecniche corporee, d’intervento manuale così come di educazione alla consapevolezza attraverso il movimento, provenienti da diverse tradizioni terapeutiche e culturali, il cosiddetto “approccio somatico” cui ci riferiremo ha un campo di determinazione ancora più ampio. Tratto comune in queste pratiche, molto diffuse in ambito performativo, è infatti l’attenzione per il fenomeno situato e soggettivo della corporeità (*soma*), in alternativa o in integrazione a un approccio clinico-scientifico al *corpo* (visto come oggetto astratto) considerato reificante o poco efficace nell’autonomizzare le persone che vi si rivolgono. Tuttavia anche questa dialettica è soggetta alle evoluzioni del panorama attuale, nel momento in cui progetti di educazione somatica cominciano a raggiungere strutture di ricerca, di cura e di educazione quali università, centri di assistenza e scuole. Si vedano Eddy (2009) e De Giorgi (2015). Per approcciare i testi fondativi o vicini alle pratiche più diffuse – tra cui il Metodo Feldenkrais® e il Body-Mind Centering®, che ritroveremo in seguito – si veda Johnson (1995).



somatiche, nella quale le precedenti narrazioni e politiche identitarie² hanno gradualmente lasciato spazio a studi sulla loro efficacia in campo artistico-professionale (Fortin-Lord-Long 2002; Fortin-Vieira-Tremblay 2009; Weber 2009) e sociale (Williamson 2009; Ginot 2012; Bottiglieri-Ginot-Salvatierra in Preau 2013). Se non manca, in questi studi, l'interesse a definire il proprio campo, il proprio *ethos* e i propri concetti fondamentali, ricerche altrettanto interessanti sembrano quelle di natura epistemologica, spesso tratte da azioni sul campo. L'interrogativo su *cosa*, nella pratica del gesto e nello sviluppo della consapevolezza percettiva e motoria, *possa tradursi in conoscenza e in che modo* presenta, in questi casi, ricadute non solo teorico-estetiche ma politiche e attiviste. La rivendicazione di molti autori e autrici praticanti è ad esempio quella di riuscire a portare un importante intervento di *empowerment* nel proprio tessuto culturale e sociale, tramite la conduzione di un ampio ventaglio di azioni terapeutico-educative, di progetti artistici, e invitando un pubblico dibattito con riflessioni e scritti originati da tali interventi, votati anche al loro perfezionamento (Eddy 2002; Ginot 2009, 2010, 2014; Williamson 2009).

Non potendo aspirare all'esaustività su un argomento tanto vasto e complesso, questo contributo vuole agganciarsi ad alcune esperienze d'introduzione di approcci somatici alla danza. Valuteremo in particolar modo alcuni potenziali estetici (ma, si vedrà, altrettanto politici) espressi da significative applicazioni di pratiche somatiche, o pratiche da queste influenzate, in ambito coreografico-performativo. Ne osserveremo quindi l'utilizzo non tanto nel training o nei processi di creazione, ma come piani performativi specifici che *compongono*, assieme ad altri, l'opera stessa. Tuttavia ciò significa parlare di pratiche spesso non del tutto corrispondenti a quelle "di repertorio", né per forza impiegate in modo canonico. Queste tecniche sono riprese anche operando ibridazioni, variazioni, riduzioni; esse conducono talvolta a percorsi e, si vedrà, persino esiti eticamente antitetici tra loro. Ad esempio, possono accompagnare processi di appropriazione più o meno autonoma del gesto danzato, piuttosto che formazioni standardizzate o omogenee; talvolta invece

² Sede storica di tali riflessioni e progetti è «Somatics. Magazine-journal of the bodily arts and sciences», fondato da Thomas Hanna nel 1976. Per approfondire le questioni ideologiche sulla nascita della Somatica come ambito di studi e le loro risonanze nei discorsi attuali, si vedano Ginot (2009) e il *Dossier on Somatic Education* del «Brazilian Journal of Presence Studies» (2015). Significativa è inoltre la comparsa, dagli anni Duemila, di altre riviste accademiche espressamente dedicate alle pratiche somatiche. Ne sono un esempio il «Journal of Dance and Somatic Practices» della Coventry University (Intellect Publishing, Bristol) e il «Journal of Somaesthetics» (Aalborg University, Danimarca – Florida Atlantic University, Florida, edito da Aalborg University Press).



accade il contrario: la pratica somatica in questione diventa a tutti gli effetti un altro metodo compositivo, “canonizzandosi”. Sarà in parte così anche nelle creazioni che andremo a considerare. L’intento principale degli artisti-autori di cui tratteremo è promuovere la personale e altrui appropriazione di tecniche e la rivisitazione di abitudini gestuali; fornire esperienze di apprendimento sul campo, così come riceverne; lasciare delle tracce, all’interno della propria comunità di pratica, non soltanto estetiche ma dal valore pedagogico e anche politico. In esse, il gesto³ è trattato come micro-dispositivo il cui meccanismo di emersione è parte portante, o matrice, dell’intera macchina performativa. L’evidenza delle tracce della sua elaborazione, o incorporazione, è pertanto fondamentale per il funzionamento dell’opera. Vedremo che, lungi dall’essere visti come fattori neutri, la “trasparenza” o la “persistenza” visibile di questa matrice in scena sono esse stesse segnali di territori estetici e ideologici, nei quali il coesistere tra processo e forma è regolato, appunto, da precise concezioni del gesto. Soffermiamoci quindi a delimitare il nostro campo d’indagine e il suo orizzonte estetico.

Da “gesti somatici” a dispositivi partecipativi

Nel progetto *Dance (Practicable)* (2005-2008) di Frédéric Gies così come, per altre vie, nelle versioni di *Pinocchio – leggermente diverso* di Virgilio Sieni che considereremo (2013-2015), l’interesse degli artisti risiede proprio nell’attraversamento e nell’emersione di gestualità apparentemente “non canoniche” come modalità di messa in crisi e di mutazione del risultato formale – il gesto coreografico – e di *mise en abyme* di competenze altrimenti date per acquisite o invisibili. I loro interpreti o, come vedremo, co-autori e collaboratori sono invitati a *comporre* innanzitutto una propria *interpretazione* delle partiture fornite, sulla base degli stimoli sensoriali e alle basilari istruzioni di orientamento che esse stesse offrono loro.

Le intenzioni autoriali paiono inoltre mirate a raggiungere delle condizioni *operative* in cui la

³ Seguire lo sviluppo di studi e definizioni sul gesto richiederebbe uno spazio non soddisfacibile dall’economia di questo testo. Ci riferiremo quindi a Carrie Noland, alla luce di discorsi antropologici, semiologici e fenomenologici del secolo scorso che l’autrice valuta e delle proposte che avanza in *Migrations of Gesture* (Noland-Ness 2008). La nozione di gesto qui traduce forme di movimento non solo o semplicemente capaci di veicolare, attraverso l’attuazione di una tecnica, un significato più o meno culturalmente comprensibile, riconoscibile e determinato. Esso incarna e innesca soprattutto processi di trasmissione di valenze, significanti, affetti, dinamiche di forze. Di tutto ciò il corpo si farebbe il controcanto, come materia che resiste al *potere della significazione*, definito anche come “trace structure”, una struttura a traccia (Noland in Noland-Ness 2008: XVI). Il discorso viene ulteriormente approfondito in Noland (2009). Ove non diversamente indicato, le traduzioni in italiano sono di chi scrive.



differenza tra “professionista”, “amatore”, “normale” e “altro” – o per lo meno la sua rilevanza – si depotenzia, in favore di una valutazione trasversale di ciò che vorrei chiamare *competenza*⁴. Osservare il funzionamento di questi lavori dal punto di vista della competenza è utile poiché sospende la separazione categorica e di presunto scarto qualitativo tra professionismo e non professionismo, abilità e dis-abilità, rispetto a dei canoni classico-moderni ancora dominanti in danza. Essa lo fa dando valore all’efficacia e alla piacevolezza del lavoro del performer intrinseco a quello della messa in scena, tentando di dare voce agli aspetti – non sempre *visibili* – di ciò che fa “funzionare” l’opera. Tuttavia, tale sospensione di giudizio ricade inevitabilmente sulla definizione delle competenze – queste sì – professionistiche, nonché sulla ridefinizione delle funzioni dei cosiddetti “addetti ai lavori”, *in primis* i coreografi. Il successo o insuccesso di un’opera possono, ad esempio, manifestarsi nel momento in cui si palesa uno iato tra il progetto coreografico e i limiti di appropriazione dello stesso da parte dell’interprete – ancor più se il progetto pretende d’interessarsi, come qui accade, a uno specifico “saper fare” proprio di chi è in scena. In altri termini, laddove l’interesse si sposta da un “atletismo” coreutico-performativo alla messa in dialogo di una varietà di gesti, corpi ed esperienze individuali, percepire *cinestesicamente* questa varietà attraverso le *qualità* gestuali diventa forse ancor più essenziale che vederla (rap)presentata. Non basta, quindi, portare in scena un ventaglio eterogeneo di corpi e di abilità per farne percepire la qualità individuale: il primo è un intento estetico che proviene da un’idea progettuale o registica, il secondo è un risultato gestuale, dal valore epistemologico, proveniente dal processo di apprendimento consapevole e critico.

Parlando di competenze trasversali e di categorie depotenziate, non si vogliono quindi dimenticare o minimizzare le abilità acquisite dagli uni – coloro che, indipendentemente dal tipo di abilità, trovano nelle arti sceniche una vocazione, una pratica costante, un sostentamento e un’identità professionale – in favore di un discorso semplicistico sugli “altri” della scena contemporanea, gli

⁴ Nonostante la precisazione dei significati e dei valori di questo termine in danza necessiti indagini ulteriori, delle quali la presente si pone come primo spunto, è interessante notare come, nell’accezione in cui la proponiamo, la competenza risuoni innanzitutto con la definizione di *cultural competence*: “Essa comporta lo sviluppo di certe consapevolezze e sensibilità personali e interpersonali, l’apprendimento di specifici insiemi di conoscenza culturale, così come padroneggiare un ventaglio di abilità che, prese insieme, stanno alla base dell’insegnamento transculturale. Gli individui intraprendono questo viaggio con esperienze di vita e preconcetti specifici [...]” (Moule [2005] 2012: 5).



“amatori”. Si vuole rendere invece conto di pratiche coreografiche e performative che intenzionalmente mettono in discussione i propri canoni, soprattutto di matrice classica e moderna, nonché le abilità richieste alle persone coinvolte – ivi compresi gli spettatori. L’obiettivo di tali progetti è realizzare nuove forme estetiche e al tempo stesso intrecciare un diverso rapporto con il contesto sociale, culturale, politico che circonda l’opera. Per riprendere un importante saggio di Rancière, esse ripensano dunque *la ripartizione del sensibile*, ovvero la separazione del campo artistico dal territorio socio-politico, manifestando la continuità delle leggi che li governano invece che la loro pretesa differenza (Rancière 2000).

Ma come può rendersi possibile un chiarimento – a questo punto, su basi di esperienze inevitabilmente soggettive – di ciò che s’intende per *competenza* nei lavori che andremo a considerare? Si tratta appunto di leggere e restituire le qualità espresse dai partecipanti in scena nel loro *appropriarsi* di una coreografia, di una partitura, di una funzione conferita loro dal dispositivo creato dall’artista. La conduzione del movimento, infatti, incarna e rivela il tipo di relazione che essi intessono con le funzioni e le istruzioni che sono state loro assegnate e con le culture (corporee, gestuali e non solo) da cui provengono, in cui si riconoscono o cui resistono (Loupe 2000; Burt in Lepecki 2004; Foster 2011; Noland-Ness 2008)⁵. Accanto a quella di gesto, già introdotta, andremo a convocare quindi la nozione di *presenza* che a sua volta, non a caso, si è fatta oggetto di crescente interesse da parte degli studi accademici in un periodo pressoché corrispondente alla (ri)emersione degli studi somatici (Lepecki 2004; Pitozzi 2012; Kaye-Giannachi-Shanks 2012). Prima di farlo, tuttavia, un’ultima digressione si fa necessaria. Così come, oltre a una certa misura, non basta produrre in scena una varietà di corpi per poterne evidenziare l’individualità (l’unicità gestuale che dona *forma* alla singolarità morfologica), così lo sguardo strettamente “visivo” non basta a se stesso nel raccontarlo. Schiacciandosi esclusivamente sulla soglia del visibile, l’analisi rischia di esaurirsi in una descrizione d’impressioni o d’interpretazioni senza approfondire il potenziale trasformativo

⁵ Ramsay Burt esorta gli studiosi a prestare attenzione alla gestualità e alla presenza del performer, piuttosto che limitarsi a una valutazione astratta dell’opera – specie nell’analisi di creazioni considerate rappresentative, in questo caso della seconda metà del XX secolo. Un approccio storiografico, quest’ultimo, “canonizzante”, “reificante” e “normalizzante”, soprattutto per quanto riguarda i potenziali sovversivi della corporeità (Burt in Lepecki 2004: 30). Anche Susan L. Foster, nel suo saggio, si sofferma a notare come in *Yippie!!!* (2006), creazione del collettivo giapponese KATHY, la manifestazione di una presa di posizione consapevole e anche critica degli interpreti verso la partitura che eseguono passi per la qualità dei loro gesti e della presenza (Foster 2011: 209).



espresso dall'esperienza dell'opera. Per evitare di atrofizzarla nello studio di quanto viene esposto alla vista e osservato compiersi *a rigore di cronaca*, un tassello metodologico di estrema importanza consiste nella congiunzione delle qualità visibili del gesto e della presenza con i loro portati (e motori) più *percepibili* che effettivamente evidenti: affetti e connessione cinestetica⁶.

Il progetto performativo, nei casi specifici che andremo a trattare, viene strutturato anche per promuovere a sua volta l'appropriazione consapevole di questi stessi elementi, che permettono di riformulare lo sguardo e le categorie interpretative dell'evento, così come dell'osservazione stessa. Tenteremo perciò di articolare il discorso considerando fattori quali cinestesia, affetti e sguardo non solo come effetti o complementi dell'evento, ma come propulsori capaci di far sedimentare l'esperienza nei partecipanti anche trasformandone le capacità di lettura, d'interpretazione. Il tentativo è restituire alcuni modi d'intendere il dispositivo partecipativo nel lavoro di Frédéric Gies e di Virgilio Sieni. Una sfida coreografica, questa, che passa per l'alterazione di sistemi normativi dell'autorialità così come dello statuto d'interprete e delle abilità in danza; al tempo stesso, tuttavia, essa non è esente da possibili normalizzazioni⁷.

Limitiamoci in un primo momento ad anticipare, a forma di esempio, quanto osserva Petra Sabisch sulla notazione creata da Frédéric Gies per *Dance (Practicable)*. Progetto risalente al 2005, in seguito modificato e ripreso in assolo così come in gruppo da lui stesso, *Dance* è stato composto sulla base

⁶ Gli affetti, in particolare, trovano una trattazione ancora limitata e disorganica nell'analisi delle opere coreografiche e tuttavia sono tra gli aspetti chiave per comprendere molta creazione contemporanea, per lo meno in Europa e a partire dagli anni Duemila (ancora lo stesso periodo di sviluppo degli studi sulle pratiche somatiche, da un lato, e sulla presenza, dall'altro). Riprendiamo qui Gilles Deleuze e Félix Guattari che considerano percetti e affetti elementi costitutivi delle sensazioni, dei fenomeni che oltrepassano la dimensione *personale* delle emozioni e delle affezioni. Essi fanno invece parte di quelle forze pre-personali che *compongono* l'uomo, così come compongono l'opera d'arte – un vero "essere" o "blocco" di sensazioni –; entrambi non cessano così di trasformarsi, di *divenire-altro* a partire dal "territorio" che l'accesso stesso all'esperienza sensibile crea (Deleuze-Guattari, 1991: 154-188, traduzione di chi scrive). L'empatia, in quanto esperienza di sensazione, trattiene sia aspetti ascrivibili al "contagio cinestetico", sia aspetti legati alla risonanza affettiva reciproca in una relazione a due – tra interpreti, o tra danzatore e spettatore. Si veda Foster (2011: 10, 126-174). In questo studio inscriviamo tali definizioni in un orizzonte fenomenologico sul corpo, più precisamente quello sulla corporeità e sui chiasmi intercorporei, specialmente alla luce degli studi di Michel Bernard (1995; 2001).

⁷ Il riferimento va qui al pensiero foucauldiano sulla biopolitica, la costruzione e gestione dell'uomo come corpo e soggetto nelle sue attività sociali e funzioni biologiche da parte del potere nella società moderna detta "occidentale", al centro delle celebri conferenze al *Collège de France* (1970-1981) e approfondibile, nei punti che ci riguardano, in *Sorvegliare e punire* (Foucault [1975] 2014) e ne *La volontà di sapere* (Foucault [1976] 2009). Tra gli studiosi in danza che convocano questa prospettiva ci limiteremo a segnalare il già citato Burt (in Lepecki 2004: 29-44) e Laurence Louppe (2000: 48). Tenendo a mente questi due usi complementari di Foucault in danza – quello di Louppe vertendo sulla tensione tra forze e segni nella regolamentazione disciplinaria, da un lato, e dalla ricerca, dall'altro – li triangoleremo con la nozione di tecnologie del sé (*techniques de soi*) (Foucault 1994), cui ci riferiremo in chiusura.



di un percorso in Body-Mind Centering® (BMC®), ad oggi una delle più diffuse pratiche di educazione somatica attraverso il movimento⁸:

“*Dance* shows the formation of movements as an effect of the most heterogeneous qualities of bodily movements. [...] as soon as movements emerge from these qualities, they enter into a relationship with the forms they produce. [...] Gies’ non-representative way of showing [dance] styles [...] does not cite a form as such but a way to produce movement via heterogeneous qualities” (Sabisch in Gies 2008b: 17-18).

In danza, le pratiche somatiche permettono di distaccarsi dall’idea di rappresentazione o imitazione (del coreografo, di altri danzatori, di aspetti della “realtà quotidiana”), fornendo invece strumenti legati all’*ascolto* del proprio stato corporeo (propriocezione), all’*intonazione* con i partner e con l’ambiente (esterocezione). Nella creazione coreografica, queste tecniche ben si sposano con dispositivi in cui delle narrazioni soggettive vengono colte in termini non testuali o contenutistici, bensì *performativi*; in altre parole, quando le narrazioni si fanno invisibili foriere di materia gestuale: immaginari, stati del corpo, movimenti. Lavorando su questo materiale sensibile, l’interprete influisce efficacemente sulla qualità cinestetica ed empatica dei propri gesti, delle posture che li sostengono, degli stati corporei che animano la propria presenza. I partecipanti vengono allora toccati da questa materia che ha un’origine sì soggettiva (*Dance*) o persino autobiografica (*Pinocchio leggermente diverso*), poiché proveniente da immagini e sensazioni che la partitura provoca, ma che viene composta in una grammatica coreografica sufficientemente astratta da dare rilievo alla forma più che ai significati particolari.

In secondo luogo le tecniche adottate sia da Gies che da Sieni, mutate o influenzate dalle pratiche somatiche, sono uno strumento generalmente efficace non solo per coltivare il gesto, ma per trasformare le esperienze di corporeità e di spazio che ne emergono senza abbandonare, per questo, una certa estetica del “quotidiano”, che riecheggia comunque nei gesti e nelle corporeità qui messi in campo. Riprendendo Rossella Mazzaglia sul lavoro di Virgilio Sieni, troviamo un’efficace valutazione di questo tipo di risonanza:

⁸ Per approfondire gli aspetti fondamentali di questa pratica si veda Bainbridge Cohen ([1994] 2011).

“All’origine del gesto c’è, infatti, la capacità del danzatore di scoprire/ri-scoprire nel proprio corpo quella danza latente che gli appartiene come persona e in cui si mescolano sapere biografico, culturale e sociale. [...] la coscienza del movimento non è inoltre esclusivamente individuale, bensì attinge dal sapere sedimentato dei luoghi, dell’arte e delle azioni anche più comuni, in cui riecheggia la memoria di un patrimonio culturale e umano condiviso particolarmente da quanti abitano lo stesso territorio” (Mazzaglia 2011: 96).

Naturalmente non parliamo né di procedimenti né di sistemi di lettura inediti ma di filiazioni, particolarmente in danza, di una certa stagione postmoderna. Nella danza postmoderna americana (Banes 1993) l’uso del gesto quotidiano, di una presenza non “eroica” e dell’esecuzione pragmatica di attività erano strategie di sottrazione alle cifre autoriali e all’espressionismo della stagione moderna precedente. Come avviene per altri artisti contemporanei, le creazioni di Gies e di Sieni dimostrano un interesse simile e tuttavia un posizionamento più ambiguo, o per lo meno non così militante, rispetto ai potenziali di resistenza di queste pratiche a una certa canonizzazione.

Intuizione, co-produzione, replay. Dance (Practicable) di Frédéric Gies



Figg. 1-2. Copertina della partitura di Dance (Practicable).



In *Dance (Practicable)* (2006)⁹, il danzatore e coreografo francese Frédéric Gies propone un'improvvisazione strutturata¹⁰ di movimenti spontanei seguendo una partitura da lui stesso creata sulla base del lavoro corporeo proposto nel Body-Mind Centering®. La partitura consiste in una serie di cento attività (*activities*) coreografiche, divise in cinque parti, che riguardano la stimolazione di gesti e qualità di movimento grazie all'ascolto propriocettivo di strutture, organi e fluidi del corpo – convocati per “genere” a cominciare da pelle, grasso, muscoli, legamenti e scheletro fino ad arrivare al sangue, al liquido cerebrospinale, al sistema nervoso. Al tempo stesso, essa indica i tempi di esecuzione (variabili a seconda del numero d'interpreti), la disposizione in scena e l'orientamento verso il pubblico per ciascuna attività. Accompagnato da una sola traccia originale (da richiedere direttamente all'artista), da momenti di silenzio e da una serie di recenti brani di Madonna, *Dance* vuole mantenere una cornice esteticamente pop e finanche ludica per questo esperimento, sconfessando così una possibile deriva intimistica del gesto e sollecitando negli spettatori un contagio cinestetico, più che il solo esercizio dello sguardo.

Un notevole punto d'interesse è rappresentato dal formato “finale” dell'opera, fatto per lasciarne aperto e partecipativo il destino: “risultato di un processo lungo tre anni, così come una nuova tappa nello sviluppo del progetto” (Gies 2008b: 3). Dal debutto ufficiale della performance di gruppo (2008), Gies rende la partitura disponibile sul sito del collettivo Practicable, di cui fa parte¹¹. È dunque possibile organizzare dei *replay* di *Dance*, così come Gies stesso ha fatto nel 2006 e nel 2008,

⁹ Dopo due versioni preparatorie interpretate solo da Gies (2005-2006) su un'idea di Alice Chauchat, *Dance (Practicable)* debutta nella sua versione definitiva come assolo e in un estratto per quattro interpreti (Frédéric de Carlo, Isabelle Schad, Odile Seitz e Gies stesso) nei programmi del Festival Tanz/Tanznacht a Berlino (rispettivamente 8 e 16 dicembre 2006). La versione per dieci persone, per la quale Gies ha curato il volume omonimo, ha debuttato il 16 ottobre 2008 al Sophiensaele di Berlino (Gies 2008b: 30, 32). Interpreti: Alice Chauchat, Frédéric de Carlo, Jefta van Dinther, Frédéric Gies, Ulrike Melzig, Sarah Menger, Christian Modersbach, Petra Sabisch, Isabelle Schad (<http://www.practicable.info/dance.html>; ultimo accesso: 28 giugno 2016).

¹⁰ Con questo termine s'intende una partitura scandita da istruzioni, indicazioni, suggerimenti su gesti, spostamenti o altri tipi di attività da condurre nel corso del pezzo, che si distingue dall'improvvisazione libera, priva di ogni parametro. Proponendo una struttura di riferimento, per lo più per l'ordine delle attività e per la loro durata, l'improvvisazione strutturata permette la ripetibilità di gesti e movimenti, mantenendo tuttavia una relativa variabilità nel modo di realizzarli. Benché essa sia adottata e costitutiva di diversi generi di danza, in questo studio ci riferiamo all'improvvisazione strutturata come metodo compositivo in voga nella *postmodern dance* americana e nella performance coeva, ripreso in tempi più recenti dalla nuova danza. Si veda Banes (1993).

¹¹ Oggi scaricabile dal sito dell'artista, dove è anche disponibile un profilo del suo percorso: <http://fredericgies.com/> (Ultimo accesso: 28 giugno 2016). Il collettivo Practicable, nato nel 2005, è formato da F. Gies, Frédéric de Carlo, Isabelle Schad e Odile Seitz; si propone come “struttura di lavoro orizzontale, basata sulla condivisione di pratiche corporee” e sulla creazione di performance anch'esse “radicate nell'esplorazione di pratiche corporee per apprezzare la rappresentazione” (<http://www.practicable.info/home.html>; ultimo accesso: 28 giugno 2016).



divenendone co-autori; uniche condizioni sono accompagnare il processo di apprendimento della partitura alla pratica del BMC®, citare Gies tra i co-autori del *replay* e inviare all'artista i crediti della performance realizzata, affinché compaiano nel sito di *Praticable* (Gies 2008a: 2-3). Il dispositivo permette dunque la diffusione di una pratica somatica applicata alla danza, l'accumulo d'interpretazioni e variazioni nel tempo e nello spazio, il contagio di danzatori e spettatori (che poi potranno a loro volta diventare interpreti). Pare significativo notare come questa vocazione aperta e generativa del dispositivo risuoni con il processo circolare e aperto d'intuizione, movimento e cognizione che caratterizza l'approccio somatico alla consapevolezza corporea, sin dalle micro-dinamiche della costruzione di ogni postura e gesto¹². La strutturazione dell'esperienza performativa attorno a un movimento intuitivo e via via più consapevole e organizzabile, infatti, è il principio motore del progetto sin dai suoi albori. Afferma poi l'artista che, senza prevederlo, l'improvvisazione lo ha condotto all'elaborazione di involontarie citazioni gestuali:

“I started to improvise in front of [Alice Chauchat], initiating my movement sequentially in each fluid of my body (blood, lymph, cerebrospinal fluid, synovial fluid, cellular fluid, intercellular fluid and fat). [...] It appeared in the most clear way that the different movement qualities that were emerging from each fluid were evoking different dance styles. We were seeing Cunningham, Isadora Duncan, belly dance, etc... [...] We have seen immediately the potential of this trying: the possibility to propose a gaze on dance history, a particular way to work with quotation and questioning authorship” (Gies 2008b: 26).

Non ci soffermeremo, qui, sulla questione delle citazioni quanto più sulla natura performativa dell'emersione delle qualità di movimento e sui suoi collegamenti con la successiva strutturazione dell'opera. L'intento stesso, infatti, di rendere *praticabile* gratuitamente e per chiunque lo desideri la partitura della danza rappresenta – aggiunge Bojana Cvejić in uno dei testi di accompagnamento di *Dance* – un'ulteriore realizzazione del rapporto di *aderenza* tra movimento e pensiero:

¹² Caratteristica dei processi cognitivi e, conseguentemente, dell'incorporazione di un'esperienza sensibile del resto comprovata da studi di fisiologia della percezione (Berthoz 1998) e di neurofenomenologia (Varela-Thompson-Rosch 1993).



“A speculative practice constantly demands vigilance and invention, it demands one to be open and sensitive enough to recognize and abduct a new situation, where a new observation can generate a new rule as a possible explanation. [...] So, if the research in a speculative practice like BMC® isn’t driven by the measurement of validity then it is by the success of empowerment” (Cvejić in Gies 2008b: 11-12).

Dance non solo prova che percepire è una modalità di agire, ma soprattutto mette in atto una pratica che vuole essere intrinsecamente anti-normativa e anti-convenzionale. Questa pièce introduce una modalità partecipativa non semplicemente legata alla trasmissione di una partitura, ma alla proliferazione di relazioni empatiche tra i partecipanti e di gesti diversi – sebbene sulla base dello stesso lavoro somatico. Così, continua Cvejić, lo statuto del danzatore e dello spettatore è di partecipanti che, sebbene l’uno tramite i gesti e l’altro rimanendo per lo più immobile, s’incontrano nella stessa danza a livello di “consapevolezza cinestetica” (Behnke 2008). Il loro comune movimento, in altri termini, è innanzitutto quello dell’intuizione, un’attività immaginativa che s’inscrive letteralmente – e permane – nella formulazione dei gesti, delle posture, dello sguardo, senza innescare alcun tipo di rappresentazione o imitazione: “[...] C’è poco da osservare [...] ma c’è molto di cui fare esperienza” (Cvejić in Gies 2008b: 6).

Arriviamo così a toccare il nesso della relazione tra questi corpi ugualmente partecipanti – spettatore e performer – e il movimento stesso della danza – il “movimento del movimento” (Ness in Noland-Ness 2008: 262), cioè il suo divenire – promosso da *Dance*. Cvejić conclude che pur essendo innanzitutto costitutivamente formato da esperienze empatiche e affettive,

“[...] moving from within the body should by no means be mistaken for self-expression, an outwarding of the inner movements of a transcendental notion such as the soul etc. [...] [T]he affective power of *Dance* lies in the *self-reliance of the dancer*. [...] [T]he act of thinking movement, imagining where it originates from, is the same act which produces it, by which it comes to be. *Dance* is an elaboration of a practice into a process of movement where expression needs a path to abolish any *distance between movement and the knowledge about it*. *Movement and thought constitute a practical relation here*” (Cvejić in Gies 2008b: 7; corsivo di chi scrive).

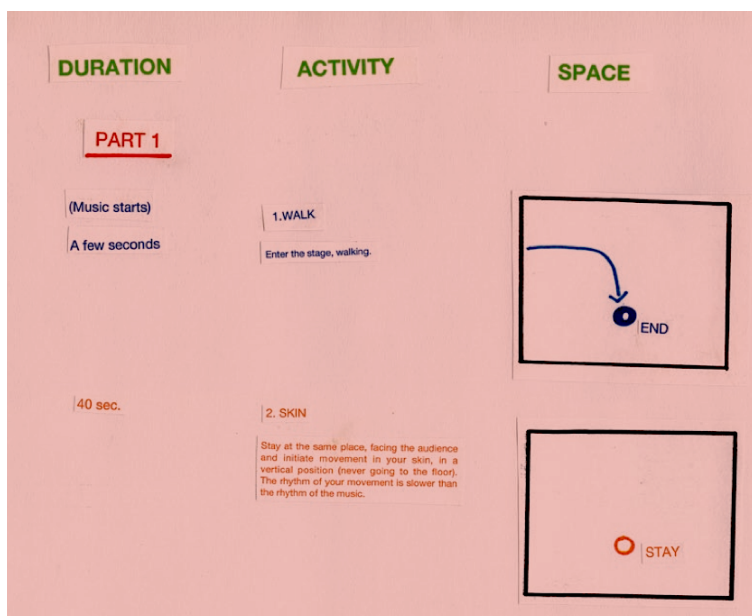


Fig. 3. *Incipit di Dance (Praticable)*¹³.

In un contesto di ripresa e di reinterpretazione di *Dance*, specie in gruppo, la scelta del formato coreografico in chiave partecipativa manifesta il suo risvolto politico. Si aprono infatti delle discussioni principalmente sui ruoli e sui metodi: come procedere dal contesto di laboratorio a quello effettivamente performativo? Chi dovrebbe coordinare chi? Quale aspetto è da privilegiare tra l'improvvisazione e il rispetto della partitura? Quale può essere l'utilità di richiedere e osservare materiali video della performance di Gies, o di precedenti *replay*, e quali invece i rischi di ricadere in qualche forma d'imitazione?¹⁴

Un ultimo appunto sembra allora necessario, poiché riguarda l'unica contraddizione del progetto compositivo rispetto alla vastità del suo orizzonte partecipativo e politico. Per scelta dell'autore, come si è detto, i *replay* sono aperti a tutti o, meglio, non viene esplicitata alcuna limitazione

¹³ L'immagine (e le seguenti figg. 4 e 5) sono tratte dalla partitura messa a disposizione da Gies all'indirizzo http://fredericgies.com/wp-content/uploads/2013/07/dance_score.pdf (Ultimo accesso: 14 luglio 2016).

¹⁴ Questioni emerse in un gruppo di pratica formatosi attorno alla proposta di una studentessa di Laurea Magistrale del Département Danse dell'Université Paris 8, sostenuta dall'associazione Anacrouse, nel corso dell'autunno 2014. All'inizio del progetto il gruppo era condotto principalmente da due operatrici di BMC® con esperienza in danza. I partecipanti stessi avevano tutti alle spalle una pratica più o meno prolungata e un'esperienza diretta per lo meno dell'applicazione del BMC® al movimento. La pratica si divideva in due sessioni da tre ore, la prima dedicata al solo BMC® e la seconda all'apprendimento, attraverso la pratica, della partitura di Gies. Il laboratorio continua a svolgersi, a cadenza più o meno mensile, a Parigi (<http://dancepraticable.tumblr.com/>; ultimo accesso: 28 giugno 2016).

relativa agli interpreti. Questa scelta ricalca perfettamente l'ethos delle pratiche somatiche stesse, che sin dai testi dei fondatori si propongono come accessibili e realizzabili *da tutti*. Gies nondimeno prescrive degli standard di preparazione per poter partecipare al progetto; infatti, a sua detta, “la pratica BMC® è richiesta *per riuscire a interpretare la partitura*” (Gies 2008a: 2; corsivo di chi scrive). Se quindi, da un lato, non è necessario essere danzatori, anche “solo” amatoriali, per imbarcarsi in quest'avventura somato-coreografica, d'altro lato è plausibile che la maggior parte delle persone interessate rispecchino questi due profili della pratica di danza. Questo perché, conseguentemente alle istruzioni di Gies, è imperativo prendersi il tempo per acquisire una certa competenza in anatomia esperienziale, un certo ascolto sinestetico di sé e dell'ambiente esterno, una certa flessibilità nel tenere a mente le istruzioni e lasciarsi trasportare dalle sensazioni emergenti: tutti aspetti chiave di questa pratica di educazione somatica.

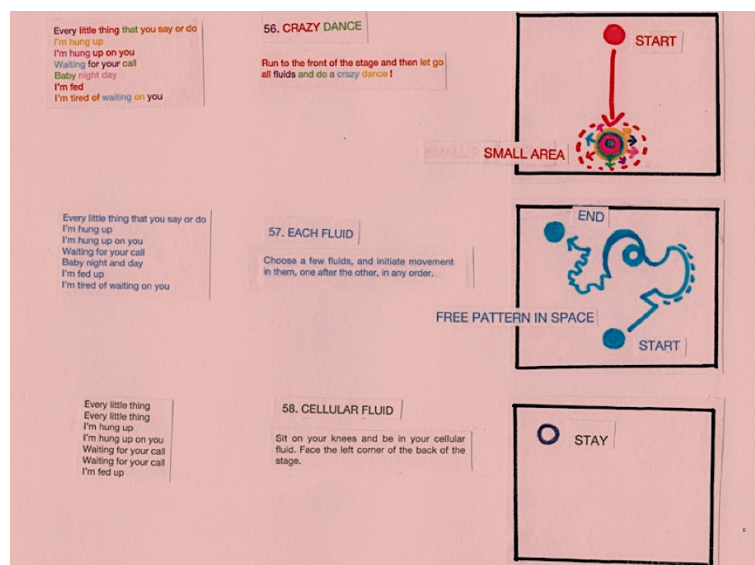


Fig. 4. Fine della terza parte; nella colonna a sinistra, le parti testo di Hung up di Madonna scandiscono la durata delle “attività” e degli spostamenti. Anche i colori utilizzati per il testo e per le traiettorie vanno usati come stimoli per il movimento.

Se è vero che non viene richiesta nessuna prova del ricorso a insegnanti, operatori o danzatori esperti in BMC® per partecipare al progetto, la prescrizione metodologica di Gies sembra quasi voler chiedere una prova di “qualità” e d’“impegno” a fronte della natura improvvisativa della partitura.

Pare così suggerire che, pur nella sua costante moltiplicazione e variazione, per esistere in quanto tale *Dance* dovrebbe essere eseguita non proprio a interpretazione “libera”, ma secondo una serie di qualità gestuali e di presenza presumibilmente riconoscibili e acquisibili attraverso l’assimilazione di una pratica somatica precisa – e non altrimenti. Nessun interrogativo viene posto sulla legittimità di un’interpretazione priva di queste preparazioni specifiche.

Siamo allora di fronte all’uso di una pratica, volta alla consapevolezza corporea e gestuale, connotato da un’idea forte di cosa possa essere un “gesto somatico”; un’idea a sua volta proveniente dall’esperienza di un professionista della danza, avvezzo al BMC[®], e che rischia di limitare non poco le capacità inventive degli interpreti – specie se, come spesso accade, questi provengono dal suo pubblico e, magari, da una formazione in danza già specializzata. Ne consegue che il progetto proposto da Gies può essere, in fin dei conti, *più formativo che performativo*, più normativo che ludico e riservato a un’utenza più ristretta di quella che l’estetica “pop” e del quotidiano, cavalcata dalla performance, può indicare. Tale atteggiamento, di per sé legittimo, riecheggia però un’elusiva tendenza a dichiarare e quindi a normalizzare le (presunte) qualità del “gesto somatico”, ad oggi combattuta e tuttavia radicata, a più livelli, nella pratica e negli studi teorici¹⁵.

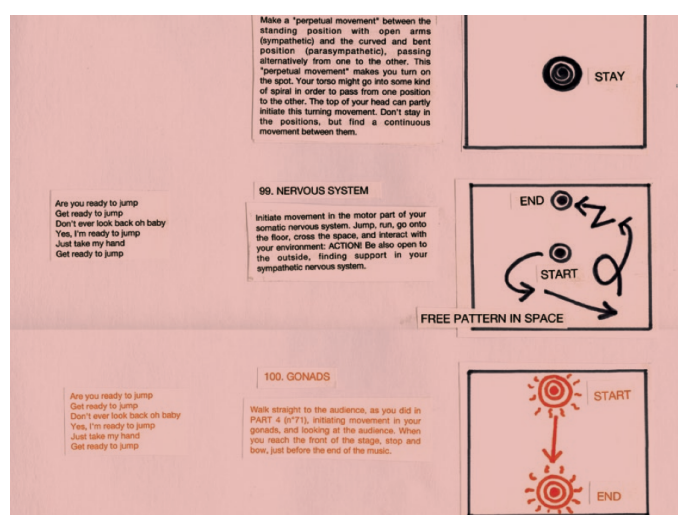


Fig. 5. Fine della partitura di Dance (Praticable).

¹⁵ Si veda l’articolo di Isabelle Ginot (2010) sulla *somaestetica* di Richard Shusterman (2008). Si segnalano anche posizioni normative nell’insegnamento delle pratiche somatiche, già affrontate da autori quali Matha Eddy (2002) e in numerosi contributi di riviste specifiche. Si veda la nota 2.



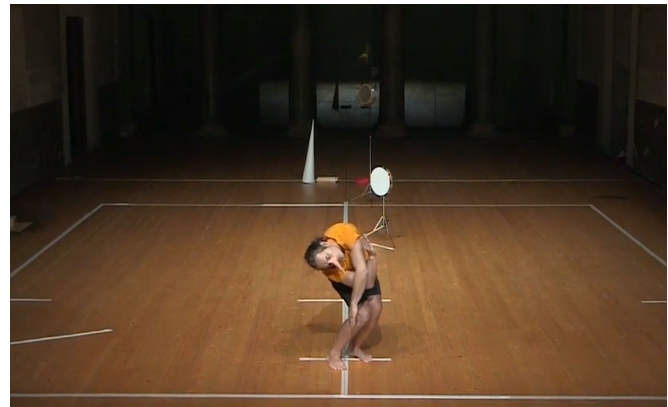
Pinocchio - leggermente diverso (2013-2015) di Virgilio Sieni

Volgendoci alla scena italiana e al lavoro di Virgilio Sieni, avviciniamo un pezzo che non si presenta di per sé come partecipativo ma che provoca, su più piani e anche “in contropiede”, lo sguardo e l'intervento degli spettatori. *Pinocchio - leggermente diverso* (2013) ha debuttato a Firenze presso la sede di CANGO e, in seguito a diverse riprese spettacolari come laboratoriali, è stato presentato nel quadro della retrospettiva dedicata a Virgilio Sieni nel 2015 a Bologna¹⁶. Giuseppe Comuniello, principale interprete e collaboratore alla creazione del pezzo, è un giovane professionista a pieno titolo: Sieni del resto lo ha seguito lungo il suo percorso d'iniziazione, portandolo in scena in più momenti, fino alla consacrazione della danza come professione. La narrazione proposta dalla pièce, tuttavia, mette volutamente alla prova i confini reciproci e limiti comuni delle categorie di professionismo e amatorialità, così come quelle di abilità e disabilità. Ripercorrendo un personale “viaggio nella danza” (Comuniello in Corsini, 2015), *Pinocchio - leggermente diverso* rievoca le fatiche e le bellezze del processo di formazione vissuto da Comuniello. Si tratta di una formazione relativamente recente, che egli ha intrapreso da zero in età adulta, che ricalca e amplifica la riorganizzazione del suo fare successiva alla perdita della vista¹⁷. La radice dei gesti e la loro qualità attingono a questo periodo germinale connotato da timidezza, impulsività, energia guizzante e improvvisi momenti di abbandono. L'abilità di Comuniello, acquisita nel tempo, lavora proprio sulla

¹⁶ Coreografia, regia, luci: Virgilio Sieni. Interpretazione e collaborazione: Giuseppe Comuniello. Elementi scenici: Antonio Gatto. Durata: 60'. Produzione Compagnia Virgilio Sieni – AMAT Civitanova Danza. La versione cui si è personalmente assistito è quella bolognese. Si ringrazia a tal proposito la disponibilità dell'artista e del Dipartimento di Musica e Spettacolo – Università di Bologna, nella figura della Professoressa Elena Cervellati, per aver reso possibile anche l'esperienza diretta rispettivamente dell'allestimento di *Abbracci* e *Altissima Povertà* presso lo spazio DOM La cupola del Pilastro (Bologna, 20-22 marzo 2015) e del workshop condotto da Sieni presso i Laboratori delle Arti (19 marzo 2015), momenti di essenziale riflessione per questo contributo. Gli eventi erano iscritti nella retrospettiva *Nelle pieghe del corpo_Bologna. Geografia di gesti e luoghi*, curata da Emilia Romagna Teatro, Fondazione Teatro Comunale di Bologna e che ha visto nel Centro La Soffitta del Dipartimento delle Arti uno dei principali collaboratori. Si veda il sito della Fondazione ERT: http://www.emiliaromagnateatro.com/nelle-pieghe-del-corpo_bologna-il-progetto-di-virgilio-sieni-per-bologna/ (Ultimo accesso: 23 maggio 2016).

¹⁷ Dalla presentazione del laboratorio *Danze leggermente diverse* condotto da Comuniello presso il Laboratorio delle Arti (21 marzo 2015): “Nato e cresciuto a Viareggio, nel 2007 Giuseppe Comuniello perde la vista a causa di una grave malattia degenerativa. Lascia quindi la propria attività di pasticciere e si avvicina alla pratica di diversi sport – nuoto, baseball, immersione, scherma – e, nel 2008, alla danza, grazie a Virgilio Sieni e alla sua Accademia sull'arte del gesto. Danza quindi nel duo *Prima danza su ciò che ignoro* (2009), con Dorina Meta, nell'assolo *Atlante del bianco* (2010) e in *Pinocchio - leggermente diverso* (2013), fino alle *Danze leggermente diverse* presentate nel 2014 nell'ambito della Biennale Danza di Venezia, dove nell'arco di un mese lavora, attraverso l'improvvisazione, su alcuni temi di movimento connessi [al] mondo della fiaba e della commedia dell'arte, facendo avvicinare alla danza altre persone non vedenti”. http://www.dar.unibo.it/it/ricerca/centri/soffitta/2015/danza/danze_leggermente_diverse (Ultimo accesso: 23 giugno 2016).

realizzazione coerente e consapevole di queste qualità gestuali, in quanto essa è una delle istruzioni coreografiche che ha concordato con Sieni. Così facendo, egli non solo si riappropria ma *sconfessa la fragilità che racconta* proprio mentre la narra; facendo ciò, inoltre, mette in scacco lo sguardo preconconcetto che vorrebbe la sua “diversità” come definizione ultima del suo essere interprete.



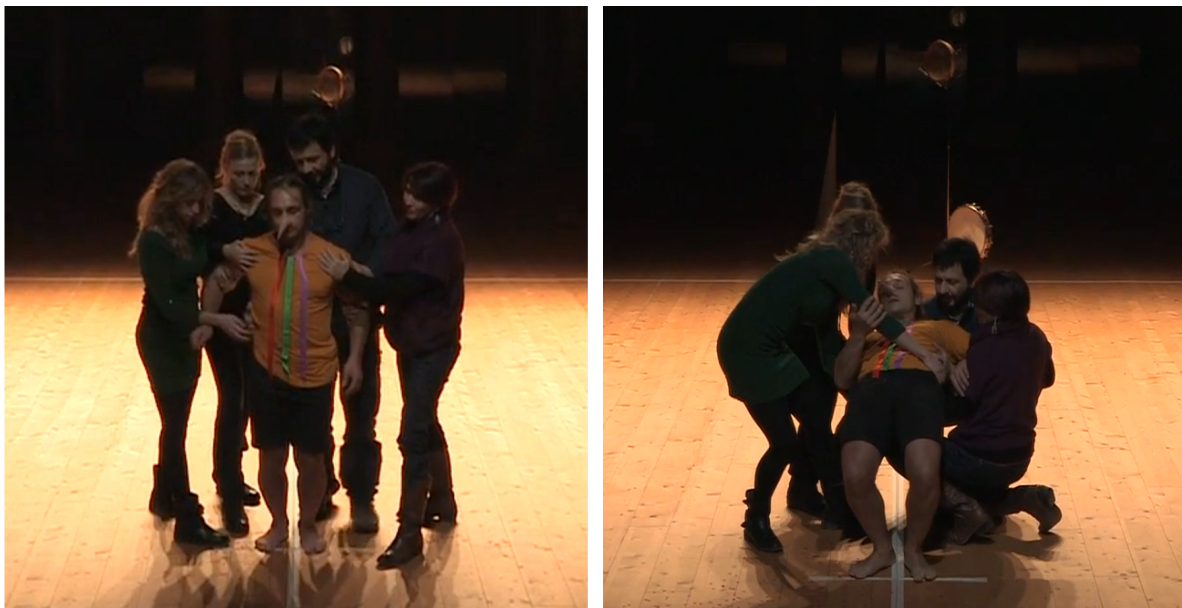
Figg. 6-7. Giuseppe Comuniello in *Pinocchio - leggermente diverso* (2013). Still da video.

Comuniello è un danzatore preciso e dalle qualità di movimento intense, irruente; il rapporto che intesse con la sua partitura a improvvisazione strutturata lascia trasparire agio e sicurezza sufficienti a far dimenticare – o, meglio, a emanciparsi da – ciò che dovrebbe segnarlo come danzatore “altro”, ovvero l'impossibilità di vedere. Così come non li enfatizza, d'altra parte, egli non dissimula in nulla i propri limiti: dalla sua attiva collaborazione con Sieni emergono molte concatenazioni di gesti e attività ordinarie per il danzatore quali, ad esempio, orientarsi cercando con la pianta dei piedi le geometrie segnate sul pavimento con del nastro adesivo. Per quanto sia tecnicamente abile, Comuniello è quindi un interprete non “eroico” bensì pragmatico delle partiture e delle intenzioni coreografiche¹⁸.

Particolarmente intense e affettivamente provocatorie giungono allora, proprio nella loro

¹⁸ Questo riflette senz'altro delle scelte estetiche di Sieni, che ama fuoriuscire da un virtuosismo enfatico nelle sue creazioni. Sono piuttosto l'astrazione dei gesti funzionali, da un lato, la loro organizzazione in base alle abitudini di un danzatore non vedente, dall'altro, ad alterare il senso d'ordinarietà delle azioni che l'interprete conduce in scena. Coesistono, insomma, alterazioni di tipo esclusivamente formale, coreografico, e corti circuiti dello sguardo dovuti anche alla relativa rarità, sulle maggiori scene italiane, di danzatori diversamente abili coinvolti come interpreti a tutti gli effetti, invece che principalmente come “portatori di handicap”. Un recente, approfondito studio dell'evoluzione del metodo e delle poetiche di Sieni è fornito da Di Bernardi (2012) e da Mazzaglia (2015).

pragmaticità, le improvvise richieste di accompagnamento a circa metà e alla fine della performance. Comuniello comunica che avrebbe “bisogno di quattro persone. Qui con me”, e poi ancora: “Adesso avrei bisogno di un'altra persona”¹⁹ o, letteralmente, “bisogno di una mano” da parte di qualcuno tra i presenti²⁰. Alla luce di un lavoro fino a quel momento soltanto comprovante le sue abilità, le sue competenze tecniche e percettive, il tono della richiesta non sembra suggerire “fragilità” ma una semplice constatazione dei limiti personali. Tali richieste e le collaborazioni che ne conseguono incarnano invece appieno la visione di Sieni del rapporto tra collaboratori fissi e partecipanti occasionali – dal punto di vista delle *competenze*, forse la distinzione più adatta per gran parte dei suoi progetti tra Accademia e Compagnia.



Figg. 8-9. Sequenza in collaborazione con quattro spettatori volontari

Qualcosa di particolarmente forte avviene così per lo spettatore. Davanti all'improvvisa richiesta di collaborazione si può vivere, innanzitutto, un momento di spaesamento. Il lavoro, infatti, non è

¹⁹ Da una registrazione video del 2013. Regia e montaggio di Orlando Caponetto, con Giuseppe Comuniello e la partecipazione di Otto Bianchini, colore, 1h01'59". Disponibile presso l'archivio della Compagnia Virgilio Sieni e online all'indirizzo: <https://vimeo.com/97567030> (Ultimo accesso: 24 giugno 2016).

²⁰ Confermando la forte presenza d'improvvisazioni strutturate nella composizione della pièce, Comuniello usa la prima espressione nel 2013 e la seconda nel 2015. Anche il numero degli interventi nelle due versioni varia, da quattro a tre. Inoltre, nella versione bolognese la richiesta qui citata viene ripetuta due volte, poiché in un primo momento non vi è risposta da parte degli spettatori. Le considerazioni a seguire derivano principalmente dall'esperienza diretta di questa performance.

presentato come partecipativo; inoltre, tale richiesta rappresenta l'unica forma d'interazione con il pubblico, che infrange all'improvviso la quarta parete e la scansione ritmica tra musica e silenzio che connota la pièce. È quindi l'osservatore a venire messo in condizioni di "fragilità", percependo il "rischio" di violazione del suo spazio privilegiato – quello dello *sguardo esente da sguardi* – e riconoscendo, nella scelta d'intervenire o meno, un'inevitabile responsabilità nei confronti del danzatore e della performance. Chi poi, tra il pubblico, sceglie di diventare collaboratore fa ancora un altro tipo di esperienza. In un primo momento, Comuniello chiede a quattro persone di tenerlo, rimanendo alle sue spalle. A giudicare dal comportamento dei volontari, probabilmente il danzatore non aggiunge altro su ciò che farà. Comincia quindi a sporgersi in avanti e poi verso di loro, di schiena, rimanendo frontale al pubblico e dipendendo totalmente dal loro sostegno lungo le braccia e il busto. Si stende poi a terra. I collaboratori, a questo punto, rimangono in attesa osservandolo attentamente, finché egli non rivolge loro un gesto col braccio, come chiedendo di essere aiutato ad alzarsi – azione di cui è ben capace da solo. A metà tragitto, Comuniello ritorna a terra. Poco dopo si rialza da solo e conduce i collaboratori fuori scena, dove li invita a sedersi. In un altro intervento verso la fine dello spettacolo, Comuniello ha bisogno di qualcuno che lo assista nel legarsi ai piedi con del nastro adesivo dei piccoli blocchi di legno lavorato, come se fossero zeppe o zoccoli (nella versione di Bologna è una richiesta che fa due volte).



Figg. 10-11. Da sinistra: Comuniello aiutato da un collaboratore e nella successiva sequenza di danza



Quando un volontario lo ha aiutato, il danzatore lo accompagna fuori scena camminando in ginocchio, per poi rientrare e iniziare una sequenza particolarmente intensa in cui sembra non riuscire ad alzarsi in piedi se non con grande sforzo. La terza e ultima richiesta è successiva alla sequenza. Comuniello fa indossare a un collaboratore una mantella rossa e tenere in mano una bacchetta da fata che fino a quel momento stringeva egli stesso, per poi caricarlo sulle spalle e uscire così di scena. Negli istanti successivi, tra lampi di luce e buio, s'intravede la coppia che vaga per lo spazio scenico: cadono così in leggerezza la tensione e la concentrazione del pubblico, che ora partecipa al tono giocoso di questa uscita con qualche risata e con gli applausi.

Il continuo gioco di richieste, di attese, e d'altra parte di situazioni di volontaria dipendenza del danzatore dall'intervento altrui connota numerosi lavori di Sieni. Qui, esso è portatore di un discorso particolare, poiché provoca una continua rievocazione e a un tempo smentita della cosiddetta "fragilità" dell'interprete. Se Comuniello assume deliberatamente posizioni che richiedono l'intervento altrui, essendo colui che fornisce le istruzioni, egli rimane in pieno controllo della macchina performativa e in una certa misura espone, invece, gli spettatori e i collaboratori a regole di un gioco che non conoscono del tutto. Nei primi interventi, in effetti, è visibile una certa timidezza e preoccupazione nei collaboratori, probabilmente nel timore di non interpretare bene le istruzioni ricevute dal danzatore e di metterlo in qualche modo "in pericolo". Con il ripetersi delle sequenze e delle richieste, questi collaboratori "improvvisati", "amatoriali", acquisiscono più scioltezza e tranquillità, avendo compreso qual è l'entità del loro ruolo e quale il grado di autonomia di Comuniello. Il pezzo provoca quindi un processo di emancipazione rispetto alle proprie funzioni sia per il performer, che per i collaboratori e lo spettatore. Al centro di questo processo, vi è l'affermazione del primo e la comprensione dei secondi che la fragilità dei gesti di Comuniello è innanzitutto una *narrazione*, sebbene radicata nella sua esperienza; che, per quanto non vedente, egli non ha bisogno che di una *cooperazione già prevista* dalla coreografia. Su tutti i livelli elencati, lo spettacolo pone allo stesso modo ogni genere di partecipante (dal performer all'osservatore) in condizione di negare le distanze, le differenze dettate da norme e categorie sociali sull'abilità e sull'immagine del corpo in relazione alla professione della danza e non solo. Così facendo, si può abbracciare la varietà di relazioni più fundamentalmente intersoggettive, intercorporee (Bernard 2001), a un tempo pre-personali e umane, che la performance richiede *per funzionare*.



Fig. 12. Comuniello saluta il pubblico assieme al suo ultimo collaboratore

Virgilio Sieni. *Forme come "campi di possibilità"*²¹

Le creazioni di Virgilio Sieni realizzate in seno all'Accademia sull'arte del gesto, nata nel 2007, sono tasselli di un progetto di formazione e creazione a lungo termine rivolto a danzatori e "profani" della danza, di età e abilità di volta in volta differenti. Come nota Gaia Germanà, l'obiettivo principale dell'Accademia è "educare il corpo a una certa porosità, all'ascolto, tramutandolo così in principale categoria del sapere, oggetto e soggetto di una conoscenza sensibile, dinamica, dislocante" (Germanà 2012: 123). D'altra parte l'interesse coreografico consiste, riprendendo le parole dell'artista stesso, nell'immersione "in condizioni altamente specifiche dell'individuo da traslare in un contesto artistico" (dal progetto stilato dall'Accademia, in Germanà 2012: 124).

A fronte di un dispositivo che riunisce progetti e collaboratori molto diversi tra loro, si parla quindi di *metodi* tanto quanto di linguaggi coreografici. Nei laboratori, con l'improvvisazione libera o strutturata, si mira ad "allenare le persone 'alla maestria dello stare in uno spazio scenico', e a un ascolto profondo del corpo"; o ancora, osservando altri danzatori e il coreografo, a non "imitare

²¹ Un'espressione (*forms as "fields of possibilities"*) ripresa da Umberto Eco, nelle sue riflessioni sull'informale, cui ricorre Carrie Noland nel suo studio dei *Movements* di Henri Michaux (Noland in Noland-Ness 2008: 159).



solo formalmente quei passi ma [a] incorporare una consapevolezza tecnica che [...] permetta di dirigere le energie nel corpo e nello spazio” (Germanà 2012: 137-138). Parte del lavoro al suolo è mutuato dal metodo Feldenkrais; la trasmissione del gesto avviene in maniera verbale-descrittiva o per “sintonizzazione in azione”: con i “ragazzi non vedenti si comunica corpo-a-corpo, a livello cinestetico”. Altro metodo di trasmissione è una rispettosa manipolazione dell’altro, che “serve a scoprire connessioni e possibilità anche estreme del corpo e delle sue articolazioni” (Germanà 2012: 141-142). Sulla base delle sue numerose influenze, che spaziano dalla nuova danza all’eredità di Steve Paxton, dalle pratiche somatiche alle arti marziali (Di Bernardi 2011, 2012; Germanà 2012; Mazzaglia 2015), nella formulazione del gesto Sieni dona un’importanza fondamentale al rilassamento muscolare, da un lato, e al coinvolgimento dell’immaginazione, dall’altro. In risonanza con molte pratiche di educazione somatica, tale scelta permette di orientare la pratica – in particolar modo con persone non allenate a un uso virtuosistico o atletico del corpo in senso stretto – non tanto verso il potenziamento fisico ma allo sviluppo di *potenzialità articolari*, in termini corporei così come immaginativi:

“Emerge così una forte valenza mitopoietica del corpo, un farsi e un disfarsi sulla base di strutture di ‘appartenenza’ [...] la chiara identificazione con quel luogo attraversato da elementi primordiali e primari; il loro decomporsi e riapparire attraverso l’urgenza dettata da ‘forze’ e ‘energie’. L’atto di comprensione, appartenente alla visione, diviene quindi l’elemento portante e inscindibile alla formazione e dalla educazione del corpo” (Sieni in Mazzaglia 2015: 153).

In altre parole, preparazione fisica e sviluppo di consapevolezza corporea sono due aspetti dello stesso lavoro, motivato molto più dalla ricerca di molteplicità, diversità, variazione nel gesto che dalla forgiatura di corpi scultorei, pronti a realizzare i soli progetti del coreografo. Con i professionisti e non, con danzatori che definiamo – nel senso più ampio possibile – diversamente abili per età e per potenzialità senso-motorie, Sieni vede nei progetti laboratoriali e performativi una possibilità di co-creare, fuoriuscendo così dalle proprie abitudini compositive. Così, all’inizio di questa investigazione, è Sieni stesso a ricercare una certa posizione di fragilità e di disorientamento rispetto a un sapere o ad abilità eterogenee, ovvero proveniente dal, e proprie del, danzatore con



cui lavora²². Una posizione che naturalmente, nel tempo, ha in qualche modo arricchito la sua cifra poetica, riconfermandolo – diversamente che per il progetto di Gies – in tutto e per tutto nel ruolo di autore.

Sieni dunque ricombina e riadatta le sue conoscenze di coreografo sulla base delle caratteristiche dei collaboratori. Ripetizione, variazione, moltiplicazione e messa in situazione (*in situ*) di corpi che appartengono e assorbono grammatiche gestuali differenti dalla propria: questi i principi base dei recenti progetti che hanno portato il lavoro di Sieni alla ribalta sulla scena internazionale. Così si sono cristallizzati alcuni dispositivi performativi che organizzano sia i processi di trasmissione e creazione, sia la strutturazione delle performance. È questo il caso delle *Visitazioni*, delle *Agorà* e dei *Cenacoli*, ripresi in più occasioni, che moltiplicano a loro volta quantitativamente e qualitativamente gli esiti performativi dei metodi adottati in contesti diversi²³.

Conclusioni

In virtù delle tecniche adottate, gli approcci somatici alla trasmissione del gesto e alla creazione coreografica di Gies e di Sieni permettono d'instillare tracce, cambiamenti nei corpi e nei vissuti non solo dei performer, ma di tutti i partecipanti, ben prima e ben oltre la conclusione dell'evento coreografico in sé. L'efficacia che ha portato alla loro diffusione può essere dovuta al fatto di riuscire a sviluppare un particolare rapporto di aderenza intuitiva tra movimento e pensiero. In altri termini, questi approcci mutuati dalle pratiche somatiche offrono metodi di esplorazione e appropriazione di un'esperienza sensoriale a fronte di un interesse già esistente, in molta tradizione performativa, nella seconda metà del Novecento. Il loro successo è probabilmente dovuto alla possibilità, offerta dal loro rigore, di riflettersi a posteriori con efficacia e varietà nella conseguente strutturazione coreografica. Gli autori – e i loro collaboratori – diventano allora in grado di organizzare un discorso performativo esteticamente autonomo, nel quale la struttura di una partitura e il piano sensoriale

²² A margine di *Commedia del corpo e della luce* (2008), un'altra collaborazione con Comuniello, Sieni rimarca ad esempio come gli spunti propulsivi del lavoro immediatamente precedente – *Interrogazioni alle vertebre* (2008) – lo abbiano portato a chiedere al danzatore di indicargli le sue modalità di ascolto e di relazione allo spazio (Sieni 2009b).

²³ Si pensi ad esempio alle *Visitazioni* del progetto triennale a Marsiglia, alle *Agorà* e *Agorà TUTTI* che troviamo nella Biennale di Venezia sotto la sua direzione, ai *Cenacoli fiorentini* (Sieni 2009a, 2011a, 2011b; Leogrande 2013) e alla *Cena Pasolini* di Bologna (<https://nellepieghedelcorpo.wordpress.com/?s=Cena+Pasolini&submit=Cerca>; ultimo accesso: 29 giugno 2016).



che la sua esecuzione convoca permettono l'incontro tra interprete, collaboratore o co-autore e spettatore per contagio cinestetico ed empatico. Non solo: queste e numerose altre esperienze partecipative paiono dirci che, con tali strutturazioni prismatiche di forze e forme, è possibile sedimentare con efficacia delle specifiche competenze gestuali e di sguardo che trasformino il modo di praticare la partecipazione in danza e d'intendere l'abilità.

Questo genere di competenze si riferiscono alla capacità di apprendere, d'incorporare e di appropriarsi delle proprie partiture e funzioni (ivi comprese quelle spettatoriali) in relazione a uno specifico lavoro performativo-coreografico. La persistenza degli approcci somatici nella partitura, l'organizzazione della stessa in conseguenza alla pratica intuitiva – del movimento e del pensiero – e infine l'estensione di questa struttura a un dispositivo di natura partecipativa sono tutti piani che organizzano e amplificano il contatto cinestetico e affettivo dei partecipanti e, con esso, le trasformazioni di abitudini e delle sensibilità già presenti in ciascuno di essi. La competenza si riflette nella qualità del gesto e della *presenza* corporea, intesa qui come organizzazione del tono muscolare della postura, del pre-movimento, del fondo del gesto (Pitozzi 2012: 110-111; Godard 1994, 1998). Sembra così interessante ripensare queste competenze alla luce della nozione di tecnologie del sé (*techniques de soi*)²⁴. Questo perché tali processi, in quanto espressione di appropriazioni e resistenze allo sguardo e alle tassonomie dominanti, come aprono spazi di ripensamento così possono richiudersi in se stesse in altre forme "docili", o canonicità. L'adozione delle pratiche somatiche, infatti, specie in funzione di progetti artistici che dialogano con la stagione postmoderna, non deve essere intesa come esente da normalizzazioni e dal supporto di riaffermazioni di distanza (tra cultura maggioritaria e minoritaria, tra un fantomatico "Sé" e un fantomatico "Altro"), invece che di varietà dal valore positivo. Tali tendenze intercettano una problematica che si riconferma presente in diverse forme di progettualità partecipativa, che spaziano dalle esperienze citate a interventi più marcatamente educativi e a sfondo sociale.

²⁴ Che Michel Foucault descrive come quelle "che permettono agli individui di compiere, soli o con l'aiuto di altri, un certo numero di operazioni sul loro corpo e il loro animo, i loro pensieri, le loro condotte, il loro modo d'essere; di trasformarsi al fine di raggiungere un certo stato di benessere, di purezza, di saggezza [...]" (Foucault 1994: 785).



Bibliografia

A.A.VV.

2015 *Dossier on Somatic Education*, «Brazilian Journal of Presence Studies», n. 1, vol. 5, gennaio/aprile.

BANES, SALLY

1993 *Tersicore in scarpe da tennis. La postmodern dance*, Ephemeria, Macerata (tit. orig.: *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Houghton Mifflin, Boston 1980).

BAINBRIDGE COHEN, BONNIE

2011 *Sensazione, Emozione, Azione. Anatomia esperienziale del body-mind centering*, Somatica Edizioni, Norma (Latina) (tit. orig.: *Sensing, Feeling, and Action. The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*, 1994, Contact Editions, Northampton, MA).

BEHNKE, ELIZABETH A.

1997 *Ghost Gestures: Phenomenological Investigations of Bodily Micromovements and Their Intercorporeal Implications*, in «Human Studies. A Journal for Philosophy and the Social Sciences», vol. 20, n. 2, aprile, pp. 181–201. Consultato da JSTOR: https://www.jstor.org/stable/20011149?seq=1#page_scan_tab_contents (Ultimo accesso: 16 maggio 2016).

2008 *Interkinaesthetic affectivity: a phenomenological approach*, in «Continental Philosophy Review», n. 2, vol. 41, pp. 143-161.

BERNARD, MICHEL

2001 *De la création chorégraphique*, CND, Paris.

1995 *Le Corps* [1975], Seuil, Paris.

BERTHOZ, ALAIN

1998 *Il senso del movimento*, McGraw Hill, Milano (tit. orig.: *Le sens du mouvement*, Odile Jacob, Paris 1997).

BOTTIGLIERI, C. – GINOT, I. – SALVATIERRA, V.

2013 *Du Bien être au Devenir Subjectif*, in FLORIN, Agnès-PRÉAU, Marie (a cura di), *Le Bien Être*, L'Harmattan, Paris, pp. 247-257.

CORSINI, ALESSANDRA

2015 *Creare per immagini. Intervista a Giuseppe Comuniello e Gaia Germanà*, in «Nelle pieghe del corpo», 18 marzo 2015, disponibile all'indirizzo: <https://nellepieghedelcorpo.wordpress.com/2015/03/18/creare-per-immagini-intervista-a-giuseppe-comuniello-e-gaia-germana/> (Ultimo accesso: 28 giugno 2016).



DE GIORGI, MARGHERITA

2015 *Shaping the Living Body: paradigms of soma and authority in Thomas Hanna's writings*, in *Dossier on Somatic Education*, «Brazilian Journal on Presence Studies», n. 1, vol. 5, gennaio-aprile, pp. 54-84.

DELEUZE, G. – GUATTARI F.

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

DI BERNARDI, VITO

2011 *Virgilio Sieni*, L'Epos, Palermo.

2012 *Cosa può la danza –saggio sul corpo*, Bulzoni, Roma.

EDDY, MARTHA

2002 *Access to Somatic Theory and Applications: socio-political concerns*, in CRONE-WILLIS, Juliette, *Dancing in the Millennium: an international conference*. Washington, D.C.: [s.n.], pp. 144-148. Consultato dal sito professionale dell'autrice:
<http://www.wellnesscke.net/downloadables/Access-to-Somatics.pdf> (Ultimo accesso: 29 giugno 2016).

2009 *A Brief History of Somatic Practices and Dance: historical development of the field of somatic education and its relationship to dance*, in «Journal of Dance and Somatic Practices», n. 1, vol. 1, primavera-estate, pp. 5-27.

FORTIN, S. – LONG, W. – LORD, M.

2002 *Three Voices: researching how somatic education informs contemporary dance technique classes*, in «Research in Dance Education», n. 2, vol. 3, p. 155-179.

FOSTER, SUSAN L.

2011 *Choreographing Empathy: kinesthesia in performance*, Routledge, London/New York.

FOUCAULT, MICHEL

1994 *Les techniques de soi* [1982], sous la direction de D. Defert, F. Ewald in *Dits et écrits par Michel Foucault: 1954-1988*, vol. 4, Gallimard, Paris 1994, p. 785).

2009 *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, trad. it. P. Pasquale, G. Procacci (tit. orig. *La volonté de savoir*, 1976), Feltrinelli, Milano.

2014 *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. it. A. Tarchetti (tit. orig. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, 1975), Einaudi, Torino.

GERMANÀ, GAIA

2011 *In ascolto, verso un Atlante del bianco. Nuovi danzatori sulle scene dello spettacolo contemporaneo*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 1, dicembre, pp. 121-152.



GIES, FRÉDÉRIC

2006a *Dance (Praticable)*, partitura scaricabile dal sito di Frédéric Gies: http://fredericgies.com/wp-content/uploads/2013/07/dance_score.pdf (Ultimo accesso: 28 giugno 2016).

GIES, FRÉDÉRIC (a cura di)

2006b *Dance (Praticable)*, libretto scaricabile dal sito di Frédéric Gies: http://fredericgies.com/wp-content/uploads/2013/07/dance_txt.pdf (Ultimo accesso: 28 giugno 2016).

GINOT, ISABELLE

2009 *Discours, Techniques du Corps et Technocorps*, in GIOFFREDI, Paule (a cura di), *A la Rencontre de la Danse Contemporaine: porosités et résistances*, L'Harmattan, Paris p. 265-293.

2010 *From Shusterman's Somaesthetics to a Radical Epistemology of Somatics*, in «Dance Research Journal», n. 1, vol. 42, estate, p. 12-29, Consultato dal sito di Paris 8 Danse: http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=4&ch_id=11 (Ultimo accesso: 29 giugno 2016).

2011 *Ecouter le toucher: Des pratiques corporelles pour de personnes vivant avec le VIH – le récit d'une expérience*, in «Tempus – Actas de Saúde Coletiva», n. 5, vol. 1, marzo, pp. 257-271. http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=4&ch_id=11 (Ultimo accesso: 29 giugno 2016).

2012 *Body Schema and Body Image: at the crossroad of somatics and social work*, in «Journal of Dance and Somatic Practices», nn. 1-2, vol. 3, pp. 151-165. Consultato dal sito di Paris 8 Danse: http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=4&ch_id=11 (Ultimo accesso: 29 giugno 2016).

GINOT, ISABELLE (a cura di)

2014 *Penser les somatiques avec Feldenkrais. Politiques et esthétiques d'une pratique corporelle*, L'Entretemps, Montpellier.

GODARD, HUBERT

1994 *C'est le mouvement qui donne corps au geste*, in «Marsyas. Revue de pédagogie musicale et chorégraphique», n. 30, giugno, pp. 72-77.

1998 *Le geste et sa perception*, in GINOT, Isabelle-MICHEL, Marcelle, *La danse au XXème siècle*, Bordas, Paris.

JOHNSON, DON H. (a cura di)

1995 *Bone, Breath and Gesture: practices of embodiment*, North Atlantic Books, Berkeley.

KAYE N. – GIANNACHI, G. – SHANKS, M. (a cura di)

2012 *Archeologies of Presence. Art, Performance, and the Persistence of Being*, Routledge, London-New York.



LEOGRANDE, ALESSANDRO (a cura di)

2013 *Trois Agoras Marseille. Art du geste dans la Méditerranée – Virgilio Sieni*, Maschietto Editore, Firenze.

LEPECKI, ANDRÉ (a cura di)

2004 *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, Wesleyan University Press, Middletown.

LOUPPE, LAURENCE

2000 *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Bruxelles.

2007 *Poétique de la danse contemporaine. La suite*, Contredanse, Bruxelles.

MAZZAGLIA, ROSSELLA

2011 *La danza delle lucciole. Oralità e trasmissione nell'opera di Virgilio Sieni*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 1, dicembre, pp. 91-120.

2015 *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Editoria & Spettacolo, Spoleto.

MOULE, JEAN

2012 *Cultural competence. A primer for educators*, Wadsworth [2005], Belmont (CA).

NANCY, JEAN-LUC

2009 *Indizi sul corpo*, Ananke, Torino.

NOLAND, CARRIE

2009 *Agency & Embodiment. Performing Gestures / Producing Culture*, Harvard University Press, Cambridge (MA) – London.

NOLAND, CARRIE – NESS, SALLY ANNE (a cura di)

2008 *Migrations of Gesture*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London.

PITTOZZI, ENRICO (a cura di)

2012 *On Presence*, «Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo», n. 21, I Quaderni del Battello Ebbro, Porretta Terme (BO).

RANCIÈRE, JACQUES

2000 *Le partage du sensible*, La Fabrique, Paris.

2008 *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris.

SHUSTERMAN, RICHARD

2008 *Body Consciousness: a philosophy of mindfulness and somaesthetics*, Cambridge University Press, New York.



SIENI, VIRGILIO (a cura di)

2009a *Commedia del corpo e della luce. Interrogazioni alle vertebre*, Maschietto Editore, Firenze.

2009b *La trasmissione del gesto*, Firenze, Maschietto Editore.

2011a *Marseille. Carnet physique de voyage – Diario fisico di un viaggio*, Maschietto Editore, Firenze.

2011b *Grande adagio popolare. Quattro azioni per quattro cenacoli fiorentini*, Maschietto Editore, Firenze.

TOMASSINI, STEFANO

2014 *Danzare isolati. Logiche di affezione e pratiche discorsive urbane in Sieni, Sciarroni e Di Stefano*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 5, pp. 55-74.

VARELA, J. F. – THOMPSON, E. – ROSCH, E.

1993 *The Embodied Mind: cognitive science and human experience*, MIT Press, Cambridge/London.

WEBER, REBECCA

2009 *Integrating Semi-structured Somatic Practices and Contemporary Dance Technique Training*, in «Journal of Dance and Somatic Practices», n. 2, vol. 1, pp. 237-254.

WILLIAMSON, AMANDA

2009 *Formative Support and Connection: somatic movement dance education in community and client practice*, in «Journal of Dance and Somatic Practices», n. 1, vol. 1, pp. 29-46.

Sitografia

Blog *Dance (Practicable) replays*

<http://dancepracticable.tumblr.com/>

Sito di Frédéric Gies

<http://fredericgies.com/>

Journal of Dance and Somatic Practices

<http://www.intellectbooks.co.uk/journals/view-Journal,id=160/>

The Journal of Somaesthetics

<https://journals.aau.dk/index.php/JOS/index>

Blog *Nelle pieghe del corpo*

<https://nellepieghedelcorpo.wordpress.com/>

Collettivo Practicable

<http://www.practicable.info/home.html>



Brazilian Journal of Presence Studies

<http://seer.ufrgs.br/presenca>

Compagnia Virgilio Sieni – Accademia sull'arte del gesto

<http://www.sienidanza.it/cont.asp>

Somatics. Magazine-journal of the bodily arts and sciences

<http://www.somaticsed.com/magJournal.html>

Vimeo

<https://vimeo.com/>

Abstract – IT

Dance (Practicable) (2005-2008) di Frédéric Gies e *Pinocchio - leggermente diverso* (2013-2015) di Virgilio Sieni si basano su metodi di trasmissione e di composizione mutuati o influenzati dalle pratiche somatiche, volte all'educazione alla consapevolezza corporea e al movimento ponendo attenzione all'esperienza soggettiva e inter-soggettiva degli stessi. Un'analisi delle due pièce permette di valutare come questi processi di composizione esprimano potenziali anti-convenzionali per quanto riguarda la qualità della presenza del performer e le strutture finali delle opere, in specie promuovendo una aderenza intuitiva tra gesto e pensiero (Cvejić in Gies 2008b) e trasformandole in dispositivi partecipativi. Se, da un lato, è qui possibile depotenziare le categorie che oppongono "professionismo" e "amatorialità", abilità e disabilità, permettendo una lettura di tutti i partecipanti dal punto di vista delle *competenze*, si vedrà come queste pratiche non siano esenti da possibili normalizzazioni.

Abstract – ENG

Dance (Practicable) (2005-2008) by Frédéric Gies and *Pinocchio - leggermente diverso* (2013-2015) by Virgilio Sieni are contemporary dance projects relying on methods of transmission and composition based on, or influenced by, somatic practices. Such practices are defined as those aiming at enhancing bodily and gestural awareness by focusing on the movers' subjective and inter-subjective experience. Through these two case studies it is considered how these compositional processes can express potentially anti-conventional instances concerning the quality of the performer's presence as well as the final structure of the piece. Having such intentions in mind, the artists induced what we call an intuitive adherence between their gesture and thought (Cvejić in Gies 2008b), and subsequently turned their works into participatory dispositives. It is thus possible to disempower some categories opposing "professionalism", "non-professionalism" or "amateurism", "ability", and "disability" by considering each participant from the perspective of their *competences*; besides, such choreographic practices are not exempt from the possibility of endorsing normative approaches or applications.



MARGHERITA DE GIORGI

Margherita De Giorgi è dottoranda e operatrice in Biodinamica Cranio Sacrale. La sua tesi sulla nozione di presenza nella scena contemporanea è condotta nel quadro di una cotutela tra il Dipartimento delle Arti (Università di Bologna) e il Département Danse (Université Paris 8). Altre ricerche riguardano la danza *butō*. Ha pubblicato *Shaping the Living Body. Paradigms of Soma and Authority in Thomas Hanna's Writings* ("Brazilian Journal of Presence Studies", 2015) e *(Im)possible Maps, Poetical Inlands. Rereading ankoku butō's legacy in European contemporary aesthetics* (in *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, 2015). Collabora con «Antropologia e Teatro» dal 2011.

MARGHERITA DE GIORGI

Margherita De Giorgi is a Ph.D. candidate and a Registered Biodynamic Cranio Sacral Therapist. Her thesis, focusing on the notion of presence in the contemporary scene, is developed in co-supervision between the Department of Arts, University of Bologna, and the Département Danse, Université Paris 8. Further researches are devoted to *butō* dance. She published *Shaping the Living Body. Paradigms of Soma and Authority in Thomas Hanna's Writings* ("Brazilian Journal of Presence Studies", 2015), and *(Im)possible Maps, Poetical Inlands. Rereading ankoku butō's legacy in European contemporary aesthetics* (in *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, 2015). Since 2011 she works for the editorial board of «Antropologia e Teatro».



SEZIONE III: ECOLOGIE DEI PROCESSI, ETNOGRAFIE DELLE PASSIONI

Journeying as Amateur and Professional – A Somatic Movement Approach

Martha Eddy – Dana Davison

Introduction

The following co-authored essay is an interactive case study narrative account written by myself, Martha Eddy – founder, director, and teacher of Dynamic Embodiment Somatic Movement Therapy (DE-SMT) – and my student – Dana Davison, now a Dynamic Embodiment Practitioner (DEP), faculty member, and dance and yoga teacher. Dana is also a writer, editor and translator. Together we address views on moving from amateur to professional in the fields of dance education and somatic education over the course of six years working together. We aim to highlight the role of somatic education, and specifically neuro-developmental movement patterns, in equalizing the experience of amateurs and professionals. Furthermore, this report includes examples of how DE-SMT has generated other educational experiences available to the public in class and workshop format (e.g. *BodyMind Dancing* and *Moving For Life*) and through involvement with creating public performances (e.g. *New York City Dance Parade* and *Global Water Dances*). These are for diversely skilled performers and audiences. Thus the Dynamic Embodiment (DE) approach (known as SMT prior to 2005) invites both amateurs and professionals as equals to partake in a variety of creative opportunities and participatory events as well as volunteer efforts and social activism.

This essay is written in the first person in order to disclose the nature of the inquiry process central to its primary methodology – somatic education. Somatic Education was coined as a term in the late 1960s and published in the 1970s to give a name to a basic human right – the ability to listen to one's own body signals and to learn from them. It has been further described as a process of self-discovery that results from paying attention to bodily sensations (proprioception) and movement awareness (kinesthesia) (Eddy 2016). Thus engaging in life with a consciousness "from within" heightens bodily knowing and movement awareness. The result is that this somatic awareness supports self-healing, creativity and empathetic behavior, and has been seen to improve overall well-being (Hanna 1979; Allison 1999; Johnson 1994, 1995, 1997).

Somatic education is a form of first-person experience that can be discovered on one's own if one is



conscious of his or her kinesthetic sense, or it can be guided by skillful practitioners – somatic educators and somatic movement therapists using movement demonstration or guidance, skillful touch, or psychophysically astute verbal exchange (Eddy 2009, 2016). In this way, somatic education also speaks to the interaction of the professional and the amateur. Every amateur has access to somatic awareness, but it often takes a professional trained in “somatics” to help awaken this awareness in others, especially those who are more visual or auditory in their learning process and less kinesthetic.

The professional role implies that a person has a higher skill level with more theoretical knowledge and as an educator also maintains a substantial degree of pedagogical competence. The common indicators of the professional status in somatic education are: number of years of experience in embodying somatic principles, gaining certification in a somatic movement system, and beginning to present/teach/publish somatic work. The format for presenting/teaching can be diverse – private lessons, conferences, workshops, publications, performances and teacher trainings. What is unusual is that in taking on this professional persona, the somatic model causes us to recognize that we’re constantly learning, even once we are teachers – and if we love the learning then we truly remain amateurs as well.

The Education of Dynamic Embodiment Practitioners – the bi-directional amateur-professional continuum

Dynamic Embodiment Somatic Movement Therapy Training (DE-SMTT), begun in 1991, is the particular form of somatic education that will be described in this article. DE-SMTT brings an explicit emphasis to this constancy of amateurism. It is one of approximately 40 methods for teaching somatic movement education or somatic movement therapy to be found around the globe. Other examples include Alexander Technique, Bartenieff Fundamentals, Body-Mind Centering®, Continuum, EastWest Shin Somatics, Feldenkrais, Gerda Alexander’s Eutonie, Ideokinesis, Rolf Movement, Sensory Awareness, Somatic Movement Practitioner, Trager, Voice Movement Integration (Eddy 2009, 2016¹).

The heart of Dynamic Embodiment is a sophisticated interweaving of two long-time somatic

¹ On the subject, see also the Ismeta website: <http://www.ISMETA.org>. Access: 5th July 2016.



movement systems – Laban/Bartenieff Studies and Body-Mind Centering® (the work of Bonnie Bainbridge Cohen) together with my own interest, studies and professional work in dance science and medicine, conflict resolution and community building, social justice and curriculum development. Hence Dynamic Embodiment distinguishes itself from many of the other somatic movement trainings for the following reasons:

- DE uses not only movement but dance to teach somatic concepts.
- DE is not formulaic or protocol based – one begins with the skills, talents and values brought from the rest of life and integrates them with one's own DE approach.
- DE includes a strong focus on social somatics (Eddy 2016; Leguizaman et al 2014).
- DE includes a unique content blend of two other somatic systems – Laban Movement Analysis (LMA) (Bradley 2009) with Bartenieff Fundamentals (BF) (Bartenieff 1980; Hackney 1998) and Body-Mind Centering® (BMC®) (Bainbridge Cohen, Hartley).
- DE aims to get graduates swiftly involved with paid work in multiple arenas and includes an internship period.
- DE is affiliated with undergraduate, masters degree and doctoral level credit-bearing institutions.
- DE training is only 500-550 hours and has been the launching for continuing life-long education in somatic movement. More than fifty percent of the graduates, if not already complete with their higher education or Certified Movement Analysts or Body-Mind Centering practitioners, go on to higher degrees or to certify in these or other somatic systems in addition to DE.

Each of the above facts is part of the interplay between becoming a professional, already being a professional, and staying active as a learner. The underlying philosophy and methods of DE emphasize the constancy of being an amateur. In particular the following two pedagogical perspectives are important.

Firstly, DE-SMTT includes regular class periods that focus on learning somatic principles using the art



of dance, whether or not the students have prior experience with dance. In other words, the students within DE-SMTT are asked to experience newly, as amateur dancers if they are not already professionals of somatic dance. Furthermore, all students are asked to open to the “beginners mind” – learning newly as if a baby learning for the first time. This “mind-state” is fostered in BMC® studies and is at the heart of opening to a somatic experience whereby each encounter is perceived freshly through the immediate sensations of the moment. It is a state of mind to be cultivated as a student and kept going as a professional.

Furthermore we all share a history of being taught about movement by our mothers while in the uterus and this shared experience, followed by learning to roll, crawl, stand and walk are common experiences. Numerous somatic movement educators and therapists share skills in how to nurture these patterns of movement even in adulthood or with older children. In Dynamic Embodiment studies, the practice of infant movement patterns (from in utero to toddlerhood) is derived from both neuro-maturational and dynamical systems theories of motor development and constantly re-engages both the students and the faculty in renewing their ever-developing and changing perceptual-motor awareness.

Secondly, DE-SMTT values participatory arts as a learning vehicle in the classroom or studio and as a form of communication with the public. It espouses the value of sustainability and social change (social somatics). One evaluative measure (among others) is that it aims to provide avenues of employment during training and upon graduation. Indeed with the 2008 fiscal crisis in the United States, DE suspended trainings for a while. The decision was to provide shorter less expensive certifications in sub-disciplines that provide quick opportunities for teaching – Moving For Life DanceExercise for Health® and BodyMind Dancing™.

All DE students are required to engage in internships and many are invited to engage in volunteer or even paid work using somatic skills in clinical and arts settings while being students. This requirement emerged when DE-SMTT became aligned with Moving On Center – the School for Participatory Arts and Somatic Research, and continues in its allegiances with numerous schools of higher education such as the State University of New York – Empire State College (MALS and BA), University of North Carolina, Greensboro (MADE), Montclair State University in New Jersey (MFA) and the International University of Professional Studies (PhD). Wherever possible DE-SMTT



internships included providing free services to underserved people, from people living in temporary housing in Oakland, California to those waiting at a Food Pantry near Harlem, NYC or others dealing with cancer throughout different locations.

Thus, Dynamic Embodiment SMTT stands out in its pedagogical approach because of its focus on being open to learning newly (as if a baby) at all stages of life (even as a senior), its value of ongoing learning toward and beyond higher education, the idea of equity and social justice – making somatic education available to people who normally don't have economic or cultural access to it and finally providing work opportunities for graduates. As part of meeting these goals somatically, DE-SMTT strives to provide experiences whereby students can practice somatic movement skills and seeks to do so in meaningful settings that can lead to gainful employment upon graduation. Ideally the internships and post-graduation work is of the type that helps to offset health disparities – providing access to somatic movement to people of all income levels.

In summary, during the DE training, somatic awareness is applied to the process of “taking dance class” – learning somatic principles through a creative, expressive process, and to being of service to others. Options are given to experience work with children or adults, with individuals or in groups² with supervision from faculty. Through these learning experiences students begin as amateurs but move toward professionalism within the course of the 500 hour training. It is interesting to note that students in the early years at Moving On Center balked at the requirement to apply somatics so quickly – to engage in “somaction” within their first semester of study as part of the group project. However by the end of their training they showed appreciation for this push “to move out from within.” Despite fears they managed to learn, deeply integrate and give back.

What Dynamic Embodiment Practitioners share with many other somatic experts and trainees is the engagement with his or her bodily self for physical, psychological and cognitive development. Also pervasive across the field is that everyone can always learn more. DE focuses on this openness to ongoing learning from the first weeks of class into graduation, and encourages staying open-minded to new approaches when employed as well.

² Martha Eddy is a vendor with the NYC Department of Education and maintains a practice as a Registered Somatic Movement Therapist with a specialty in Developmental Movement Therapy focusing on neurological problems from birth trauma, to head injuries to physical and sexual abuse to stroke. She engages DE graduates in this work that she offers through the Center for Kinesthetic Education as appropriate.



Specific Somatic Movement Career Directions

Over the course of 26 years, the DE certification process has evolved to include both preparation for private practice and entry into a variety of careers. The following are some specific examples:

1. Most typical to the field of somatic movement: practitioners often work providing one-to-one coaching, and educational and/or therapeutic sessions for people with a wide range of psychophysical goals including, but not limited to, chronic disease and pain to virtuosic performance goals in sports, theatre and dance. Many Dynamic Embodiment Practitioners (DEPs) register with the International Somatic Movement Education and Therapy Association to become Registered Somatic Movement Educators (RSMEs) or Registered Somatic Movement Therapists (RSMTs), or both.

2. Teaching of dance – DE-SMT trainees are sometimes professors within dance departments in higher education already; many are not. Any trainee with a love of dance may choose to become a BodyMind Dancing© (BMD) teacher. BMD began in the 1980s with Martha Eddy developing sequences and improvisations that used a combination of ideas and movements from Bartenieff Fundamentals of Body Movement (BF), Body-Mind Centering® (BMC) and Laban Movement Analysis (LMA). Since 1986 class members of BodyMind Dancing have been both professionals and amateurs – acclaimed teachers and choreographers together with people who have never studied dance before. Each person shares the experience of living in and dancing with a body – no matter what their physical abilities and disabilities may be. The neuro-developmental framework emphasizes the common experience of infancy – exploring movement such as lifting one’s head, the head-tail connection, rolling, coming to sitting and crawling and then applies these basic coordinations to more typical dance movements as well. As toddlers and then even as adults there is merit to repeating these “patterns” again once upright and standing on the feet. BMD includes carefully developed dance phrases that relate these early neuro-motor skills to the more complex skills in dance such as *pliés* and *relevés*.

2.A. Many DEPs become Certified Teachers of BodyMind Dancing (CTBMD) and some individuals



begin with the CTBMD training and then move on to enroll in DE-SMTT in order to certify as somatic movement educators and therapists.

2.B. Many of them attend or learn to teach Moving For Life DanceExercise for Health® or MFL DanceExercise for Cancer Recovery™ classes – classes designed to engage patients, family members and caregivers in somatic awareness while dancing. The Moving For Life (MFL) classes themselves use somatic movement strategies that demonstrate positive and significant effects in weight loss and body mass index (BMI), as well as adherence to exercise standards (Kern et al., 2012). They are based in research on the role of conscious movement in reducing hypertension (Eddy 1985) and aim help in the management of lymphedema, neuropathy, vertigo, fatigue and diabetes (Moving For Life 2016).

3. Some DEPs create their own approach or bring the DE-SMT approach to Pilates, yoga, dance classes, massage therapy, dance therapy, theater, drama pedagogy, and Laban Movement Analysis, among other fitness and therapeutic movement careers.

Interactions with the Public: Performance and Health

Dynamic Embodiment Practitioners (DEPs) with an enthusiasm for dance or any of the performing arts are encouraged to engage with the public in performance opportunities as well as classes. They have traditionally been active volunteers with events such as the *New York City Dance Parade* – an annual public performance dancing down Broadway. Other examples include projects generated in partnership with Moving On Center from 1994 to present – free outdoor performances at Jack London Square in Oakland, California, and Global Water Dances throughout the Americas and in parts of Europe and Asia beginning in 2011 and on-going into the future.

Through these free public performances and “somatic bodywork clinics” Dynamic Embodiment as part of Moving On Center (MOC) provides a model of education that supports community engagement, citizenship and/or human, social service, and it continues to remain open to networks that invite performance and volunteerism. According to Dan Roth, Dynamic Embodiment Practitioner,



“MOC seeks to engage communities of learners in an overarching integrative process of self-healing, healing of our spirits, healing of our minds, healing of our bodies, and healing of our communities and planet. Health in this sense is a dynamic balance that enables all of our diverse parts to relate and participate ‘in a deeper democracy that goes right back to the body.’ MOC is an organization that brings the catchy 1960s slogans into contemporary life: ‘The personal is the political.’ ‘The earth is my body.’ ‘We are the ones we have been waiting for’” (Roth 2005: 5).

Developing Agency through the Art of Dance Pedagogy

One of the goals of moving from student (amateur) to teacher (professional) is the accumulation of knowledge and experience to feel a sense of agency. We believe that Dana Davison’s story of being reinvigorated by somatic movement and the pedagogical process of Dynamic Embodiment is a case of re-establishing a sense of agency. It also speaks to the importance of keeping her love of dance alive.

Dana Davison shares: Dance was part of my life since I was about five years old, taking my first ballet and tap classes at Miss Salter’s School of Dance in a shopping mall in Tallahassee, Florida. I remember being very shy and having one friend I sort of clung to, and I remember crying when the teacher corrected my arm position. Even though being labeled a “difficult” student would continue to haunt me, when we moved to Kalamazoo, Michigan, I kept dancing and performed with a junior company in jazz dance. Over the years I focused more and more on classical ballet. When my mom and sister moved to Texas, I stayed behind and worked and lived at the dance studio, studying with Shér Marie Farrell (and taking workshops with Jurgen Schneider, Sulamith Messerer, and Janina Cunovas). By the time I rejoined my family, I’d focused in on classical ballet as my dance form of choice. In Fort Worth, I studied under Sir William Martin Viscount at Fort Worth City Ballet, an intensive training, which instilled a certain discipline that remains a valued attribute. There I taught children in preparation for *The Nutcracker* and performed in “Waltz of the Flowers” and as a Snowflake. I went on to become a soloist there in *Swan Lake*, *Napoli* and *Pas de Quatre* (coached by John Wey Ling and Susan Clark) and briefly danced in the corps of the Dallas Ballet, before a horrible car accident changed my course.

I’d been given the role of the Sugar Plum Fairy with a small company, and here came my first



serious teaching experience. A friend had put me up for the leading role under dubious pretenses, and I was flown down to film a commercial, teach a master class, get fitted for costume, and start rehearsals. I was 19, I was in over my head, and I broke under the pressure in the middle of teaching the master class. The director assured me I'd be a really great teacher some day because of this experience, but I didn't think I'd ever be a teacher again. Soon after, I decided to go back to school, sensing the smallness of the ballet world and longing for something more. I began studies in journalism and Russian. Joining the modern dance company at my University, I tried a hand at choreography and kept performing. I also started dancing at night clubs every weekend to express myself, and practicing yoga with a Hare Krishna friend. Then I spent four years abroad in Kiev, Ukraine. Living with a ballet and folkloric dancer there, in a room fitted with ballet barre and mirrors, dance continued to be a major part of my life. I also began to get "into my head," working intellectually with a job as publisher of a weekly magazine. I continued dancing at the nightclubs, which were new to this freshly independent country. They were vibrant scenes full of costume and free movement and expression. I was in the thick of it.

Returning to New York City in 1996, after trying my lot with drag and cabaret performances, I went again more into intellectual pursuits, publishing the lofty little literary magazine called "Goodie" and an accompanying imprint called "Panther Books". This time practically forgetting entirely about my body and not moving much at all, for about 10 years! A broken relationship brought me back to ballet, then yoga, with new discoveries, things I couldn't do any more, things I could do better, and my muscle memory was ignited. A new energy came in.

I had started at New York University graduate school for a Masters degree in journalism and Russian Studies, but while studying there, a new path unfolded. On a train from Montreal with my mom, we sat beside a woman surrounding herself with a pile of books. I saw the titles, *Wisdom of the Body Moving* (Hartley 1989: 1995) and *Body Stories* (Olsen 1998: 2004) and asked to hear more. This stranger introduced me to Somatics and to Dr. Martha Eddy, which opened a new chapter. After meeting with Martha and sensing a familiar enthusiasm, I dove right into her Dynamic Embodiment training, hoping to transfer credits from New York University to the University where she is on faculty, State University of New York-Empire State College (SUNY-ESC), in order to finish my Masters degree. What became more important was the realization that these studies in Dynamic



Embodiment were crucial to my own well being, to establish a new, solid foundation and platform for doing good work. For the first time, I felt an inkling of a “calling”. As I was studying DE, I found I was being mentored into becoming a teacher of somatic education, anatomy and dance using Dynamic Embodiment. To initiate this teaching I studied to become a Certified Instructor of Moving For Life (MFLCI) and BodyMind Dancing (CTBMD), eventually entering into the faculty of DE and also the faculty to train other teachers of MFL and BMD.

Martha Eddy explains: BodyMind Dancing emerged out of my own need to dance and soon became a fun and engaging way to convey somatic theory. As a somatic approach to performance training, BMD teaches the underlying principles of Dynamic Embodiment. For instance – through dance we can experience the role of the body in space using dynamics and shaping as learned in Laban Movement Analysis. Dance phrases performed at increasing complexity at the low, middle and high level using Bartenieff Fundamentals of Body Movement reinforce early developmental patterns as important support for more complex weight shifts, turns, and aerial movement in adult upright dancing. The Body-Mind Centering® concepts of moving the contents (initiating from the organs, fluids or glands) or the container (initiating from the neuro-skeletal-muscular system) can be taught through either improvisations or set dance phrases and further supported by using a wide assortment of music carefully selected to match the vibration of the body area of focus.

Professionalism that Maintains The Essence of the Amateur

Dana Davison continues: One of the most meaningful things to come out of my studies with Martha was: “You are prepared! What you’ve been doing these past few years in the training has prepared you.” It came with an underlying message that what you’ve been doing your whole life has fully prepared you for where you are now.

Another important factor for me in the training was the seemingly unconscious way Martha knew just what I needed to come into my own being and apply this work. With somewhat loose but steady reigns, coupled with my own self-discipline, I was able to find my feet firmly on the ground, to step in and take the vow (become a professional) to do what I love (remain an amateur). That Martha provides paid opportunities to teach and lecture, as well as chances to perform, is a huge



blessing, and it allows DE practitioners to be both amateur (keeping the love) and professional (increasing the skill level).

This question of “professional versus amateur?” is an interesting one. Each new profession will have a period of being the amateur. If we relate it to the world of sports, we think of a professional as being paid and an amateur as unpaid. In some creative circles, “professional” may have a negative connotation, and for others, “amateur” may somehow be of lesser value. But if we look at the etymology of the words, we find that amateur relates to love and professional relates to taking a vow. In an informal discussion on this topic with a friend and colleague, American painter Tasha Robbins brings the two together. “It’s less of a dichotomy than a coalition”. Follow what you love and take a vow to do it! Somatics not only allows but calls for both the amateur and the professional to coexist. We all have “the inner amateur” when we invest in somatic education – this is because we are in a constantly curious state of learning about self and our relationship to others. Somatics also beckons that we perceive ourselves as professionals – a person with authority, in this case the authority to make decisions for her or himself at all times. Somatic education adds to this supporting and nurturing creativity and growth without labeling as good or bad, right or wrong.

Challenges arise from some of the current perceptions of meaning. “It’s not professional”. “That was so unprofessional”. “How amateurish!”. Do we want to be professionals? In the Dynamic Embodiment model, we always want to be professional, in that we profess a commitment to observing, supporting and providing options (Eddy’s OSO model) – we move from caring to action and do so with agency. However, we are also interested in re-invoking the love and delight of the amateur. Finally we find that entering a somatic arena through multiple gateways can actually strengthen a professional aesthetic and social value. Professionalism must rest on communication style, reliability/ethics and presentation rather than only on content knowledge. The somatic work teaches rich content but also models the embodied practice of a professional working style and relationships.

Practical Professionalism – Finding Work on Graduation

Martha Eddy continues: A major motivator for starting the DE-SMTT was that my students and graduates of both the Laban/Bartenieff Institute and the School for Body-Mind Centering® would



come for private sessions with me to make sense of these new systems they had just embodied. They wanted to better know how to apply the work. This was before Somatic Movement Therapy had been named. I dealt with the challenge by participating on the board of ISMETA for 15 years, helping to shape the field with definitions, scope of practice, ethical guidelines and work standards. When I started the DE program I was aware that students wanted insights into how to be capable in the work force as practitioners. One solution was what we taught at Moving On Center – a multi-modal model of work as teacher, performer and private practitioner. The faculty has found that using these three sets of skills interacts well to support a full and balanced professional life.

Another view of this continuum of amateur to professional shows up in the transition from student to teacher. I have witnessed my graduates experience on the continuum of moving from learning content as amateur to being a professional looking for work. The gift and the challenge of somatic movement is that there are potential applications of this relatively new-to-the public perspective in hundreds of domains.

Some examples are the education of infants through senior citizens, health, wellness, fitness sports, philosophy, anthropology, psychology and various types of therapy as well as in all of the art disciplines. While somatic movement tries to find its identity in the global economy RSMTs and DEPs are kept “on our toes”, always improvising, learning to adapt the work to fit the need. Through the ‘80s we applied the work to the AIDS crises and the focus on aging, in the 1990s on violence prevention, along with fitness, wellness and health, and in the new millennium we are back to having a multi-cultural sensitivity in light of immigration as well as holding more awareness of abuse and trauma. The DE-SMT system values social awareness and cares about equity of health and opportunities for earning a living. BodyMind Dancing emerged out of my own need to dance – to keep my artistry alive even though my major identity was as a teacher, professor and private practitioner. Happenstance led me to also creating Moving For Life DanceExercise for Cancer Recovery. In order for this program to work, we needed more teachers. The early teachers were DE graduates who I personally mentored. Later I developed a curriculum for training small groups of dance educators, yoga and Pilates teachers, massage therapists and nurses as well as cancer survivors to become certified.



Dana Davison writes: Toward the end of my DE training, I had the good fortune to study to become an MFCLC with Martha in Denmark. On returning to New York, I began assisting Moving for Life DanceExercise for Health® group dance classes for cancer patients in treatment and recovery, as part of a research study at NYU Langone Medical Center (Kern et al). I taught BodyMind Dancing™, Breathing Anatomy Labs, and The Body in Translation at Dance New Amsterdam, Moving for Life at Gilda's Club and the Jewish Community Center, and yoga and meditation at New Visions Charter High School. It all happened very quickly, and I hadn't necessarily planned to become a teacher. But as I started teaching, I felt it was in my blood, and then realized it is. My mother is a professor of Sociology and my father is a retired elementary school physical education teacher. Somatics is this perfect combination of exactly where I come from. There is a difference between teaching MFL – with a focus on joy, working with community members and guiding psychophysical therapeutic outcomes with students who are mostly not trained dancers, and teaching pre-requisite and pedagogy classes for the teacher training. The range of work in the teacher certification/training includes theory, modeling, discussing and analyzing practice in order to facilitate others becoming teachers/professionals. The opportunity to work in these different ways, teaching classes, training new teachers, and creating my own workshops based in DE is significant to keeping the love for the work.

Martha Eddy continues: As somatic movement practitioner who felt I almost lost my professional inroad to dance I was acutely aware that is important to also value artistry. I chose to find ways to add cultural promotion to the roster of DE's learning and work goals. I believe that every human is an artist or at least has a need for artistic expression. Furthermore the skills of making art – going through both messy and productive phases (Eddy 2015) is in-line with the interaction of being a professional-amateur while also an amateur-professional. In the following paragraphs I outline the kinds of contributions that have arisen from collaborations between artists and professionals from different fields.

1. Making performances together around social issues demands new language and forms of communication across disciplines. Dynamic Embodiment practitioners and Moving On Center have



been active with *Global Water Dances (GWD)* – a form of Movement Choir focused on appreciation and preservation of clean water for all. The movement choir performed on one day every two years (next is June 24, 2017) with amateurs and professionals moving together in approximately 200 countries around the world is modeled after Laban’s choreography with thousands of workers in the early twentieth century and in sync with Flash Mobs of today (Eddy 2011). As we dance together and create meaningful tributes to the environment together, we discuss embodiment, nature, politics, sustainability and art. We also express emotion. The key aesthetics that emerge in the somatic educational approach or from any creative project are a valuing of in-the-moment choreography, adaptability, and caring for one another and oneself. This can be seen in the humanistic qualities – even when showing stress, anger and frustration as in the second section of *Global Water Dances*.

2. Dancing and performing with the lay community is not a new concept. Community Dance is a term being used more and more to describe the process of getting everyone dancing. It is particularly rich to see people with disabilities taking leadership in this domain. Simi Linton’s film *Invitation to Dance* is a case in point. The reality of funding to work in dance or theatre in the USA is that money comes less from governmental support and more from individual donors and family or corporate foundations. Another aspect of community-based dance events is the intermedia involvement whereby performers are vocalizing, providing visuals, live music, multi-lingual translation, computational interfaces (Toronto MECI symposium 2016) and projections on city walls or public screens. This melding can build bridges for better social and cultural understanding by raising issues that are meaningful to people who bring the language of their skills to this interdisciplinary dialogue.

3. Moving For Life class members (mostly cancer survivors), MFL Certified Instructors, and current trainees all participate together in the *New York City’s Dance Parade* – a group of 10,000 people dancing down Broadway in every genre of dance. Each year our participants glow from the public acknowledgement, the growth in confidence, and the sheer physical stamina they have demonstrated in participating in this highly public parade. The time in the parade is a type of



somatic and physical practice that has diverse psychophysical benefits. Indeed participants report feelings of elation and instructor trainees are excited to gain course credit for engaging in these two hours of non-stop interaction with the public through the art of dancing (and leafleting).

4. Other supports are the actual structural and procedural definers of the somatic movement teaching process – moving/doing, discussing and sharing information, returning to self-reflection and then exploring creativity. This is encapsulated in Eddy's Waking Up to Self model (Eddy et al. 2015), whereby a student/client/amateur or professional is asked to express herself (often with emotion and sometimes about physical status such as pain, joy, virtuosity), then ground the expression with contact and weightiness, and then discuss/discover wants and desires that are part of the original expression, and finally *communicating* the integrity of one's expression, grounding and desires with others. This interplay shows up as part of the "hidden curriculum" within DE/BMD/MFL and is taught to new faculty.

5. Another valued model from DE-SMT is that the professional-amateur will often be most successful in having a sustainable career by carrying on the model of living with the multiple identities of being teacher, somatic movement therapist and artist. This triadic relationship can be perceived as a survival strategy in the economy of capitalism and this is perhaps because in some ways somatic education is perceived as an amateur itself. This is thought because the bulk of its work occurs outside of mainstream professionals and is often undervalued and underpaid. On the other hand, movement therapists sometimes are perceived as more skilled, more professional and more likely to help in health, self-care, recovery than anyone who is "just a dancer". This again is circular. Rudolf Laban went through six careers in his lifetime – artist, architect, dancer, actor, director, teacher, writer, creator of dance notation, industrial analyst, and healer. Bartenieff did the same... from dancer, to physical therapist, to leading the emergence of the field of Dance Therapy, onward to anthropology (Choreometrics with Alan Lomax) and the founding of an educational institution – Laban Institute of Movement Studies (LIMS). Most likely, as each new profession began, there was an amateur stage. Knowledge spirals in these cases. And one's aesthetic is informed by this great life work. In part the scholarship moves from topic to topic as the field seeks



to find a home, but along the way it grows and deepens and brings people back to the body, providing a highly sophisticated inroad that few other people on the planet besides somatic movement educators and therapists can espouse or match. The sophistication is made evident through the integration of cognitive and kinesthetic intelligence at the professional level and a low degree of ethical breaches reported to the professional association. This ethical safety helps to form community amongst practitioners and to build trust with the greater public. The experience of dancing together intensifies these bonds of caring and respect. Skillful therapeutic touch with an awareness of the high degree of trauma history living in the cells of our global community also deepens the bonds of interconnectedness. This combination of scholarship and embodiment may be unprecedented in any other field. Somatic education scholarship occurs in large part through higher education and related publications in dance, psychology and some branches of holistic medicine. The need for a greater body of research is the next frontier. A text on research methodologies in somatic dance is forthcoming based on the work of Dyer (2009 a-b)

Martha Eddy: Practice takes place over time, as does creating an aesthetic. Practice shifts from newfound leadership to the time of teaching that makes the dance class come alive. MFCLIs are asked to bring their prior expertise to the table along with their enthusiasm as leaders. Throughout the span from trainee/amateur to professional/employee-consultant there is a shared principle of Self-Reflection-Portfolio Performance that is completed. The self-reflection on one's teaching using beginners mind helps each educator to connect with compassion with the students. Each class is a fresh experience so no two classes will be alike. The group that coalesces asks the instructor to meet them in a present manner that is not PRE-scribed. This model of "meeting the students where they are" is derived from Body-Mind Centering® and profound in Dynamic Embodiment work. It also echoes the principle of finding the balance of inner and outer focus from Body-Mind Centering® that is present in LMA as well – that internal and external experiences are two sides of the same coin. This approach is important for Certified Teachers of BodyMind Dancing. This philosophy and the ensuing activity can be captured with words through the language of Laban Movement Analysis. The "doing and saying process" is what enables cortical learning and assures the on-going verbal transmission of most somatic practices.



Community further arises from workshops, retreats (like those held at EarthDance in Western Massachusetts), conferences (the Body-Mind Centering Association conference as a case in point) and special events (Dance Parade, Hike-a-thon). Here again these events are most often inclusive of amateurs and professionals learning from one another. Another way to say this is that as this new somatic movement field grows (Eddy 2016), it becomes visible by entering a wide assortment of fields and providing what can be perceived as a great adjunctive (can we say amateur) input. Whether in regular dance class settings (MFL/BMD), *Global Water Dance* rehearsals or performances, or in teacher trainings, DE-SMT allows for this spiraling effect of gaining new information, checking in with the body to confirm its intelligence and worthiness, and then addressing how it can be used in practical ways. Each of these moves through stages of professionalism and hopes for the best of an amateur – love, openness and appreciation!

MFL and BMD are model methodologies that I established to point toward the merging of amateur and professional, in practice and “performance”. This is evident as we invite participants (the public) of our Moving For Life classes as well as friends, family members and our instructors – Moving For Life Certified Instructors (MFLCIs) and trainees in the process of becoming MFLCI’s to join us publicly in performing. As theatre professionals we know the power of performance to cultivate learning, bring out confidence and communicate our beliefs, values and work to others. Again, the *New York City Dance Parade* emphasizes this – it is an event during which dancers from diverse cultures and genres dance down in the streets of New York City and are watched by even more of the public. It is a time when dance moves from a self-healing and health focus to a time to be proud, stimulated by community engagement, and transformative. Similarly some of our class participants – in this case, eight breast cancer patients – chose to be participants in the Dance to Recovery DVD – a choreography project that is a kind of permanent performance as it is now available for the entire world to see and engage with. This makes the students not only performers but teachers in a sense, as they demonstrate what “worked” for them in their healing process. Each amateur has become a professional inspiring others to engage in the benefits of dancing together with others to music.



Concluding Thoughts

“If you have a choice between two things, and you cannot decide... take both”

(Gregory Corso, *Getting to the Poem*)

From Dana Davison: The ability to remain an amateur for the love of movement/dance, and move into being able to make a living sharing that love through a professional identity and its evolving field has been and is extremely satisfying.

In writing this I realize that at first I was reluctant to take on being a professional, and now I've accepted that I am one. Fortunately, Somatics allows me to remain an amateur too, to take both! While I've remained out of the performance arena, perhaps a return will come in that realm too.

From Martha Eddy: This reflective inquiry process has been of great satisfaction – highlighting our values as educators, performers and people. I can now say with gratefulness: it is such a blessing, to be both a professional and one who loves continuing explorations and creations – in the true sense of an amateur. Choosing somatic inquiry keeps one's novice status constantly alive. There is always more to learn.

Both authors agree that the practice of the art of dance whether for class, the stage, in theatre or on the streets, takes place over time, informing aesthetics, and making creative work come alive. With attention to both inner experience and the outer contingencies of any specific situation, all people can become more sensitive and compassionate as performers and as human beings. If they are professionals, this somatic approach reminds them to stay ready to also remain amateurs – open to passion, curiosity, questioning and love.



Bibliography

ALLISON, NANCY (ed.)

1999 *Illustrated Encyclopedia of Body-Mind Disciplines*, The Rosen Publishing Group, New York.

APOSHYAN, SUSAN

1999 *Natural Intelligence: Body-Mind Integration and Human Development*, Now Press, Boulder (CO).

BAINBRIDGE COHEN, BONNIE

2008 *Sensing, Feeling, and Action: The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering* (3RD Ed., 1st Ed. 1994), MA: Contact Edition, Northampton.

BARTENIEFF, IRMGARD – LEWIS, DORI

1980 *Body Movement: Coping with the Environment*, Routledge, New York-London.

DYER, BECKY

2009a *Increasing Psychosomatic Understanding through Laban Movement Analysis and Somatic Oriented Frameworks: Connections of Performance Processes to Knowledge Construction*, in Young Overby, Lynette –Lepzyk, Billi (eds.) *Dance: Current Selected Research*, vol. 7, Brooklyn, NY: AMS Press, pp. 59–81.

2009b *Theories of Somatic Epistemology: An Inspiration for Somatic Approaches to Teaching Dance and Movement Education*, in «*Somatics: Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences*», 16: 1, pp. 24–39.

EDDY, MARTHA

1996 *The Educational Mission of Moving On Center. A Radical Curriculum*, in *Participatory Arts Curriculum 1995-96*. Retrieved from:

<http://arc.movingoncenter.org/Articles.htm#OAKLAND> (Accessed on: 26th June 2016).

2002 *Dance and Somatic Inquiry in Studios and Community Dance Programs*, in «*Journal of Dance Education*», n. 2, pp. 119-127.

2009 *A Brief History of Somatic Practices and Dance: historical development of the field of somatic education and its relationship to dance*, in «*Journal of Dance and Somatic Practices*», n. 1, vol. 1, spring/summer 2009, pp. 5-27.

2011 *Contemporary Movement Choirs – Dance in Public Spaces connecting people, place, and sometimes “issues”*. Adapted from publication in *Laban Links*, EUROLAB, Berlin, 2010. Retrieved from:

<http://globalwaterdances.org/choreos/docs/Contemporary%20Movement%20Choirs.pdf> (Accessed on: 21st June 2016).

2015 *Early Trends: Where Soma and Dance Began to Meet – Keeping the Meeting Alive*, in Whatley, S. – G. Brown, N. – Alexander, K. (eds.), *Attending to Movement: Somatic Perspectives on Living in This World*, Triarchy Press, London, pp. 285–292.

2016 *Mindful Movement: The evolution of the somatic arts and conscious action*, Intellect Press, Bristol.

EDDY, M. - SWANN, C. - WEAVER, J. with HACKNEY, P.

2010 *Selected Readings in Participatory Arts: Studies of the Body, Somatics, Culture, Creativity, Dance, Movement and Social Action* [3rd Ed., 1st Ed. 2005], Moving On Center, Oakland (CA).

EDDY, M. – WILLIAMSON, A. – WEBER, R.

2015 *Reflections on the Spiritual Dimensions of Somatic Movement Dance Education*, in Williamson, A. – Batson, G. – Whatley, S. – Weber, R. (eds.), *Dance, Somatics and Spiritualities. Contemporary Sacred Narratives*, University of Chicago Press, Chicago.

GOODEN, ALICIA

1997 *Unusual Showcase Melds Art and Science of the Body*. «The Oakland Tribune», 2nd June. Retrieved from: <http://arc.movingoncenter.org/Articles.htm#OAKLAND> (Accessed on: 26th June 2016).

HANNA, THOMAS

1976 *The Field of Somatics*, in «Somatics: Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences», n. 1, vol. 1, pp. 30-34.

HARTLEY, LINDA

1995 *Wisdom of the Body Moving: An Introduction to Body-Mind Centering*, North Atlantic Books, Berkeley.

JOHNSON, DON HANLON

1994 *Way of the Flesh: A Brief History of the Somatics Movement*, in «Noetic Sciences Review», n. 29, pp. 26-30.

1995 *Bone Breath and Gesture: Practices of Embodiment*, North Atlantic Books, Berkeley.

1997 *Groundworks: Narratives of Embodiment*, North Atlantic Books, Berkeley.

KERN, E. - CHUN, J. - , SCHWARTZ, S - BILLIG, J - FRIEDMAN E - EDDY, M. - DIELY, D. - GUTH, A. - AXELROD, D. – SCHNABEL, F.

2014 *The Breast Cancer Lifestyle Intervention Pilot Study*, in «*Journal of Cancer Therapy*», n. 12, vol. 5, pp. 1031-1038. Retrieved from: <http://www.scirp.org/journal/PaperInformation.aspx?PaperID=50451>. (Accessed on: 5th July 2016).

LEGUIZAMAN, Z. – GRANT, S. – SWANN, C. – EDDY, M.

n.d. *Key Principles of Social Somatics*, Retrieved from: <http://www.carolswann.net/social-somatics/principles/> (Accessed on: 14th June 2016).

OLSEN, ANDREA – MCHOSE CARYN

2004 *BodyStories: A Guide to Experiential Anatomy* Lebanon, University Press of New England, Hanover and London.



POWDERMAKER, H.

1966 *Stranger and friend: The way of an anthropologist*, Norton, New York.

ROTH, DANIEL

2005 *Deep Embodied Democracy: Moving On Center and Carol Swann*, personal paper, Ithaca, Cornell University (NY).^N

2007 *The Spatial Dimensions of Community Organizing: A New Direction for Theory and Practice*, MA Thesis Dissertation, Cornell University, Ithaca, NY.

Retrieved from: <https://ecommons.cornell.edu/bitstream/handle/1813/9360/Daniel%20N.H.%20Roth%20Masters%20Thesis.pdf;jsessionid=FE721674298872A71C55E70AE456D077?sequence=1> (Accessed on: 5th July 2016).

Audio CD

CORSO, GREGORY

2001 *Getting to the Poem, 1'39"*, played by Marianne Faithfull, recorded by Hal Wilner in Robbinsdale, Minneapolis. In *Die on Me, 51'28"*, Paris Records, Dallas, TX.

Abstract – IT

Questo resoconto rappresenta uno studio interattivo e co-autoriale condotto da un'insegnante e dalla sua allieva sul tema del movimento dall'amatore al professionista. Esso evidenzia il ruolo dell'educazione somatica nell'equiparare l'esperienza di amatori e professionisti così come nell'indicare specifici percorsi, performance pubbliche, eventi partecipativi e attività di volontariato che vengono offerti, in maniera esclusiva, a studenti di programmi di formazione legati al Dynamic Embodiment™ Somatic Movement Therapy (conosciuta come Somatic Movement Therapy Training – SMTT tra il 1991 e il 2005). Scritta in stile narrativo, in prima persona (Powdermaker 1966), quest'indagine supporta la metodologia primaria dell'educazione somatica – il processo di scoperta di sé "dal didentro" (Hanna 1976) che pone l'accento sul corpo fisico concentrandosi sulla propriocezione corporea e sulla consapevolezza cinestetica – così come la natura umanistica della relazione allievo-insegnante e il valore di ciascuno nella performance e nell'educazione.

Abstract – ENG

This account is an interactive case study co-authored by a teacher and her student on the topic of moving from amateur to professional. It highlights the role of somatic education in equalizing the experience of amateurs and professionals as well as pointing to specific curricula, public performances, participatory events and volunteer work that are made uniquely available to students of programs related to Dynamic Embodiment™ Somatic Movement Therapy (known as the Somatic Movement Therapy Training – SMTT from 1991-2005). Written in first-person narrative style (Powdermaker 1966), this inquiry supports the primary methodology of somatic education – the process of self-discovery "from within" (Hanna 1976) emphasizing the physical body with a focus on bodily proprioception and kinesthetic awareness – as well as the humanistic nature of the student-teacher relationship and the value of each in performance and education.



MARTHA EDDY

RSMT, Ed.D, relatrice e autrice del volume *Mindful Movement – The Evolution of the Somatic Arts and Conscious Action*, educatrice in danza, fisiologa di esercitazione e Operatrice Certificata in Somatic Movement Therapy. È inoltre esperta a livello internazionale di Body-Mind Centering® e di Analisi del Movimento Laban/Bartenieff, che per prima ha integrato nel programma di formazione in Somatic Movement Therapy Dynamic Embodiment™ nel 1991. Ha sviluppato inoltre Moving For Life, un programma di esercizio danzato originariamente pensato per persone affette da cancro. È membro di numerose facoltà universitarie che offrono diplomi avanzati e che collaborano con lei nella formazione di insegnanti certificati nei suoi metodi – BodyMind Dancing, Moving For Life e Dynamic Embodiment™.

MARTHA EDDY

Martha Eddy, Ed.D. is public speaker and author of the book *Mindful Movement – The Evolution of the Somatic Arts and Conscious Action*, dance educator, exercise physiologist and Registered Somatic Movement Therapist. She is an international expert in Body-Mind Centering® and Laban/Bartenieff Movement Analysis that she uniquely blended into the Dynamic Embodiment Somatic Movement Therapy Training in 1991. She has also developed Moving For Life, a holistic dance-exercise program originally for people with cancer. She's on the faculty of numerous universities that offer advanced degrees and they partner with her to train Certified Teachers of her systems – BodyMind Dancing, Moving For Life, and Dynamic Embodiment.

DANA DAVISON

RSMT/E, Operatrice in Dynamic Embodiment specializzata nel lavoro sul respiro. Danzatrice classica poi diventata editrice e traduttrice, è tornata a praticare il movimento grazie a uno studio intensivo con la Dott.ssa Martha Eddy. Tra il 2015 e il 2016, ha partecipato alle conferenze della Body-Mind Centering Association a Ghent, in Belgio, a Portland, Oregon, e a Montreal (Quebec – Canada), e ha collaborato con la rivista della BMCA, «Currents». Insegna in programmi di Dynamic Embodiment, Moving For Life, BodyMind Dancing e Somatic Anatomy. Insegna inoltre *Yoga through the Glands (Yoga attraverso le ghiandole)*, così come in corsi d'Introduzione al movimento in età evolutiva, e lavora privatamente a Brooklin, New York.

DANA DAVISON

RSMT/E, is a Dynamic Embodiment practitioner specializing in breath work. A classical ballet dancer turned publisher and translator, she returned to movement through an intensive study with Dr. Martha Eddy. In 2015-16, she presented at the Body-Mind Centering Association conferences in Ghent, Belgium, Portland, OR and Montreal, QB, Canada, and contributed to the BMCA journal, «Currents». She teaches on faculty for Dynamic Embodiment, Moving for Life, BodyMind Dancing and Somatic Anatomy. She also teaches Yoga through the Glands and Introductory Developmental Movement classes and offers private sessions in Brooklyn, New York.



SEZIONE III: ECOLOGIE DEI PROCESSI, ETNOGRAFIE DELLE PASSIONI

Re-tracing the encounter: interkinaesthetic forms of knowledge in Contact Improvisation

Sarah Pini – Doris J.F. McIlwain – John Sutton

Introduction

Contact Improvisation (CI) is a dance technique developed in the '70s in the United States by a group of dancers led by the choreographer Steve Paxton. It became one of the most well-known expressions of postmodern dance and art movement. As expression of postmodern ideologies, CI actively contributed to the transformation of the role of the choreographer who “was no longer that individual who had ‘the vision of what needs to be said’, but a doer, a knowing accomplice, a facilitator” (Sheets-Johnstone 1978: 198). A concise and inclusive description of CI is provided by Ray Chung, one of its current renowned facilitators in «Contact Quarterly», the journal dedicated to this dance form: “Contact Improvisation is an open-ended exploration of the kinaesthetic possibilities of bodies moving through contact. Sometimes wild and athletic, sometimes quiet and meditative, it is a form open to all bodies and enquiring minds”¹. Contact Improvisation is a duet system-based practice that can also involve solos and group improvisation. The dancers can receive inputs from the music which is often played live during the jams and which is generally improvised as well. In the last decades CI has received increased attention crossing the walls of the dance studio, becoming an object of reflection for scholars in different academic fields, ranging from anthropology of dance (Novack 1990; Engelsrud 2007; Ramaswamy & Deslauriers 2014), performance studies (Goldman 2007; Turner 2010; Edinborough 2012) and dance history (Banes 1981) to phenomenology (Behnke 2003; Albright 2011) and cognitive science (Gibbs 2003; Torrents,

¹ Retrieved from «Contact Quarterly», Ray Chung workshop announcement, London 2009, in “About Contact Improvisation (CI)”, <https://contactquarterly.com/contact-improvisation/about/index.php> (Accessed on 11th July 2016). Another description of CI states that “Contact Improvisation is an evolving system of movement initiated in 1972 by American choreographer Steve Paxton. The improvised dance form is based on the communication between two moving bodies that are in physical contact and their combined relationship to the physical laws that govern their motion—gravity, momentum, inertia. The body, in order to open to these sensations, learns to release excess muscular tension and abandon a certain quality of willfulness to experience the natural flow of movement. Practice includes rolling, falling, being upside down, following a physical point of contact, supporting and giving weight to a partner.” (Steve Paxton and others, in «CQ» Vol. 5:1, Fall 1979 retrieved in “About Contact Improvisation (CI)”, <https://contactquarterly.com/contact-improvisation/about/index.php> - Accessed on 11th July 2016).



Castañer, Dinušová, & Anguera 2010; Merritt 2015). CI has gained widespread recognition: jams² and workshops as well as conferences and symposia are organised worldwide, both in the independent scene of the performative arts and in more institutionalised and traditional dance settings.

This work emerges from a larger interdisciplinary research project that addresses questions of consciousness and intelligence in action. Core issues in philosophy of action and sport psychology like embodied thinking, cognitive control, agency and expertise have been investigated focusing on different sports and skilled movement practices such as cricket (Sutton 2007), mountain bike racing (Christensen, Bicknell, McIlwain, Sutton 2015), yoga (McIlwain and Sutton 2014) and dance (Sutton 2005). The present study, addressing the lived experience of expert and novice practitioners of Contact Improvisation, has been particularly informed by a phenomenological approach and by notions of *carnal sociology* (Wacquant 2005), *thick participation* (Samudra 2008) and *somatic attention* (Csordas 1993). We anticipate extending the scope of this study into a comparative investigation of distinct dance and movement practices. This paper is a preliminary report on our background framework, and on initial interviews with CI practitioners.

Theoretical framework: the body as a tool for research

Directly engaging with the active practice of the forms of movement addressed by the academic discourse is an essential point for a vast array of ethnographic works grounded on Phenomenology (Downey 2005; Wacquant 2006; Samudra 2006; Ravn 2009). In discussing the relevance of conducting ethnography through practical apprenticeship as useful research method for entering specific communities of practice otherwise difficult to access, the anthropologists Downey, Dalidowicz and Mason have observed that “one of the great challenges to ethnographic fieldwork is the simple problem that ‘non-participating observer’ is not an appropriate role in some social settings” (Downey, Dalidowicz and Mason 2015: 186). They emphasized that often “apprenticeship

² “Contact Improvisation jams are leaderless practice environments in which dancers practice the dance form with whoever gathers—friends or strangers, old, young, experienced, novice. Some jams take place in a studio for a few hours once a week. Longer retreat jams might last several days, sometimes held in hot springs resorts or other retreat locations where dancers can practice at any hour of the day in the studio/lodge” (Definition available at the section About CI on «Contact Quarterly», <https://contactquarterly.com/contact-improvisation/about/index.php> - Accessed on 11th July 2016).



settings are ideal contexts in which to gain entry into a community and provide a meaningful position for the researcher and the research agenda” (Downey et al. 2015: 186). In this respect we addressed issues of embodiment and kinaesthetic awareness by privileging the first person perspective and the direct experience of the authors themselves – in this case, the first author – into the kinaesthetic practice under investigation (compare Sutton 2007; McIlwain & Sutton 2014). In this respect we embraced the concept of *carnal sociology* proposed by Loïc Wacquant (2006) in which “the mindful *body of the analyst*” is treated “as a fount of social competency and an indispensable tool for research” (Wacquant 2005: 466). The author defines *carnal sociology* as “a general approach to social life because *all agents are embodied* and *all social life rests on a bedrock of visceral know-how*” (Wacquant 2005: 467). The corporeal sociology of Wacquant emphasizes the physical dimension of the rendering of kinaesthetic knowledge and advocates a *visceral* approach to the interpretation of ethnographic material since “ethnographers are no different than the people they study: they are suffering beings of flesh and blood who, whether they acknowledge it or not, understand much of their topic ‘by body’ and then work, with varying degree of reflexive awareness and analytic success, to tap and translate what they have comprehended viscerally into the conceptual language of their scholarly discipline” (Wacquant 2005: 467).

In parallel with the problem of embodied knowledge’s translation into academic discourse, similarly addressed by Jaida Kim Samudra³ in the context of her ethnographical investigation of a Chinese Indonesian martial art (Samudra 2006), we also considered that participant involvement could benefit the study of embodied skills by helping to tap and express the *tacit knowledge* that characterizes much of the texture of embodied expertise (Sutton & McIlwain 2015: 102-103). In this respect we shared Samudra’s concerns about the problem of analyzing kinesthetic practices, since often “the usual methods of collecting data through linguistic and visual media may not suffice; even participation alone is no guarantee of success, for the researcher is still left with the problem of how to analyze newly acquired physical skills as a shared social experience” (Samudra 2008: 666), considering the intersubjective nature of bodily knowledge’s transmission (Samudra 2008: 667). In order to elaborate such expertise into a theoretical discourse, Samudra’s account suggests that the

³ According to Samudra “ethnography is culture written: the memory of the collective body must somehow be translated into the inherently discursive consciousness of scholarship” (Samudra 2008: 666).



researcher should pay more attention to his own embodied skills, that incorporate the collective process of knowledge's interchange, since "the communications of the body can be verified even when not encoded into language because they work in practice" (Samudra 2008: 667). Stemming from Clifford Geertz's notion of "thick description"⁴ but rather than focusing on the interpretation of the social discourse, Samudra advances the idea of *thick participation* as suitable research modality to tackle the social dimension of shared experience. In her view, "thick participation is, thus, cultural knowledge recorded first in the anthropologist's body and only later externalized as visual or textual data for purposes of analysis" (Samudra 2008: 667). Our embodied approach to ethnography and knowledge's transmission has been influenced also by Thomas Csordas' understanding of embodiment and somatic modes of attention: as phenomenologist Philipa Rothfield has emphasized, "the concept of somatic attention signals lived corporeality as the manner by which one person engages with another" (Rothfield 2005: 48). Attention should be put as well on the ways a certain culture informs the physical body, perceptions and cognitive understandings of the researcher. Proceeding from Csordas' assumption that "embodied experience is the starting point for analyzing human participation in a cultural world" (Csordas 1993: 135), and acknowledging the direct involvement of the researcher in the process of enculturation related to the physical settings and practices of his inquiry, we considered engaged ethnographic research as an essential methodological instrument to address empirical sport science (Sutton & McIlwain 2015: 103), as well as studies informed by phenomenology.

Methodology: from "hired bodies" to relational selves

For this research we adopted a mixed-method approach that included participant observation, structured and semi-structured interviews and assessment of personality differences. In this paper we propose a preliminary analysis of a section of our interview material. The study is informed by the personal experience of Contact Improvisation of one of the authors (SP), and a multi-sited fieldwork (compare Ravn & Hansen 2013) was conducted for over a year among a diverse cluster of

⁴ Geertz elaborated his ethnographical approach to culture borrowing the concept of thick description from Gilbert Ryle: "From one point of view, that of the textbook, doing ethnography is establishing rapport, selecting informants, transcribing texts, taking genealogies, mapping fields, keeping a diary, and so on. But it is not these things, techniques and received procedures, that define the enterprise. What defines it is the kind of intellectual effort it is: an elaborate venture in, to borrow a notion from Gilbert Ryle, 'thick description'" (Geertz 1973: 311-312).



Contact Improvisers. SP joined classes, workshop and jam sessions that took place into three different locations, in the city of Sydney in Australia and in Italy in the cities of Bologna and Ferrara. Along with the ethnographer's active participation into the practice of the dancing subjects, we also point to a different set of past experiences, comparing SP's current phenomenological account with her previous kinaesthetic knowledge. SP's encounter with CI traces back several years to the time of her professional dance training in some renowned European dance companies. SP's first experience of CI was partially shaped by a conception of the body that dance scholar Susan Leigh Foster describes as the *hired body* (Foster 1997: 253). This concept refers to the professional dance training programs aimed at "producing" highly skilled dancers, talented in many different styles, from ballet to modern dance techniques, in which Contact Improvisation is received as one of many, in order to satisfy the requests of a multitude of different choreographic strategies characterizing contemporary professional dance panorama⁵. According to Foster this dancing body is "uncommitted to any specific aesthetic vision, it is a body for hire: it trains in order to make a living at dancing" (Foster 1997: 255). The tendency to conceive the body as an instrument to serve the art of dance conserved deeply rooted origins. Maxine Sheets-Johnstone, discussing the cultural and aesthetic transformations in the history of modern dance, and referring to the point of view of one of its prominent pioneers, has emphasized that "as an instrument, there was no doubt but that the body was trained to serve: 'through all times'. Martha Graham has said, 'the acquiring of technique in dance has been for one purpose-so to train the body as to make possible any demand upon it by that inner self which has the vision of what needs to be said'⁶. The specialized education of the body was a life-time commitment to 'the vision of what needs to be said'" (Sheets-Johnstone 1978: 197). This conception of the body, as evinced by Foster, may conceal a threat, since the so-called "hired body, built at a great distance from the self, reduces it to a pragmatic merchant of movement proffering whatever look appeals at the moment. It not only denies the existence of a true, deep

⁵ It is frequent to find Contact Improvisation, or constitutive elements of this dance form, enlisted in the training programs of well-established international professional dance schools and academies worldwide. Very often skills peculiar to CI are taught and practiced in a decontextualized setting, which doesn't necessarily include the historical, political and socio-cultural background that constitute this practice. The emphasis is mainly put on CI as a specific dance technique aimed at the improvement of improvisational and acrobatic skills that can primarily serve the purpose of creating professional dancers kinetically skilled in many different styles.

⁶ Sheets-Johnstone 1978: 197 cit. Martha Graham *A Modern Dancer's Primer for Action* in Selma Jeanne Cohen *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*, Dodd, Mead, New York.



self, but also proscribes a relational self whose desire to empathize predominates over its need for display” (Foster 1997: 256).

On this premise SP in conducting this ethnography re-approached CI more independently, sometimes in settings imbued with radical cultural and political connotations. This latter experience with CI was characterized by a predominance of an attention towards the dancing *relational deep self* over its performative and aesthetic aspects. The opportunity to directly engage with a different dancing context is salient in relation to Downey and colleagues’ point about apprenticeship as ideal ethnographic method. These anthropologists underline how “observing apprenticeship demonstrates that, if we are not careful, our models of a shared skill or art — or other constructs like ‘habitus’, ‘tradition’, ‘embodied knowledge’ or even ‘culture’ — might conceal from us the incessant active learning processes of re-discovery, variation, innovation, inspiration, disciplining — even failure — through which individuals gain expertise and the community of practice continues through time even though practices themselves constantly vary” (Downey et al. 2015: 185). In Sydney SP took several classes conducted by choreographer Alejandro Rolandi and focused on exploring various technical skill and playful modalities of this dance form. The course took place at the Annandale Creative Arts Centre, a place that hosts an array of artistic initiatives supported by a local evangelical Church. In Italy SP attended a few jam sessions organized by the members of the C.Bo group, an open self-established community of CI practitioners based in Bologna which met mainly at T.P.O. (Occupied Polyvalent Theater), a squatted social center set up in the ‘90s, a shared space known as a meeting point for several cultural and political initiatives linked to social resistance, antifascism and antiracism. In Ferrara SP participated in a weekend-long workshop (Ferrara Contact) led by choreographer Manfredi Perego, an independent event annually organised on the occasion of the Buskers Festival⁷. During the period of the fieldwork SP had the chance to share personal accounts and experiences with a heterogeneous group of CI practitioners, ranging from complete novices who had never practised such techniques before that encounter, to expert dancers trained in this form of movement for several years and who are currently CI facilitators teaching and conducting workshops around the world.

⁷ The Ferrara Buskers Festival is an international music festival dedicated to the figure of the street artist, founded in 1988 with the aim of enhancing the role of street musicians and bringing together a great number of international artists.

Through a few excerpts from our interviewees' personal accounts, we can highlight a series of frequent shared features through which bodily knowledge can be articulated by the practice of this dance form. After a few Jam sessions in Bologna in 2014 and 2015, SP questioned several participants about their personal motivations towards the practice of CI and the reasons for their interest. As Behnke pointed out, "in CI, no single 'choreographer' imposes the artistic form of a 'work' on the flow of movement; not only does the dance proceed in collaboration between and among participants, but the improvisational structure allows the emerging movement itself to guide the dancers" (Behnke 2003: 51).

One of CI's key features that recurred often across our interviewees was the lack of a *judgmental attitude* among its practitioners, partly due to the improvised character of the form and the absence of a pre-set choreography.



Fig. 1. Facilitator and participants practising duet movement exploration at Ferrara Contact Improvisation Workshop, 2014. Photo: Sarah Pini.



Davide: [CI] is a dance that doesn't necessarily require the knowledge of structures and techniques before it can be practiced: it can be approached by people who are not expert dancers but have a developed attentiveness and possess the ability to manage their own movements and the relationship of movement with the others (maybe learned from other contexts). Moreover, it seems to me a "horizontal" environment, where people with any level of experience are happy to dance together, and generally it is frequented by "modest" people, whom even when they're experienced, do not stress the fact that they are expert dancers nor use it [their expertise] to draw a separation of knowledge. In the first jam I attended I danced for 45 minutes with a Sardinian CI's teacher, without knowing it [that she was a teacher]. At the end she told me "it [the dance] was beautiful because with you I felt like I returned to the true CI: you don't know anything, but you were really into the mutual dance and into the music; often the people that have learned some techniques etc. lose spontaneity because they try to do what they know, inserting the will". I like the fact that you can practice this dance since the beginning and even better using only instinctual or natural knowledge, rather than learned through techniques, steps, and classes. Obviously after this first encounter my goal was to learn more, trying to maintain the instinctual approach to inner listening. I guess I would define it a *welcoming* dance. Another aspect that I am interested in is that it seems based on a natural approach between the people, without superstructures: everything is based on the relationship, on the ability to take the weight, on the beauty of the encounter, on feeling the other and eventually also the music. It is a medium of non-verbal interpersonal communication but really deep. Lastly, it is a dance that is based on the internal feedback of the practitioners and what you can see from the exterior is not necessarily interesting: it is not built for an external gaze but only for the pleasure of the actors involved.⁸

The absence of a judgmental external gaze or a *privileged standpoint* from which CI should be experienced as our interviewees reported, is a peculiar distinctive feature of this dance form, also evinced by Elizabeth Behnke who states that "CI undermines the hegemony of the visible, it provides alternatives to an agenda of domination and control; and it opens a dynamic, aperspectival/multiperspectival world whose correlate is not a single, ideal spectator, but an Intercorporeal/interkinaesthetic community, experienced in the thick presence of relational motility" (Behnke 2003: 54).

⁸ Excerpt from interview with Davide, 38, CI early novice with 6 month of practice at the time of the interview, conducted on the 26th of January 2015, Bologna. Interview materials are translated from Italian by the first author.



Fig. 2. Live music accompanies the dancers during a Contact Improvisation Jam in Bologna, 2015. Photo: Sarah Pini.

Gianluca: [CI] It's a dance that allows me to express my movement without filters and judgments; it's not a dance of genre, the roles of men and women do not exist, there are no predetermined steps. Like improvised music, it is essential to listen to yourself and to the other (or others). In addition, you can join and leave the dance as you wish, and you can dance alone, in duo, in group, you can change all the time, learning how to do it naturally, without judgment. "I just do what I feel like to do; you just do what you like". In CI you experience a practice of limits and possibilities, you try to live in the absolute present, in the here and now, dissolving every rational thought and suspending every judgment. It's a dance in which every time you discover something new, and it is always like the first day, the first time you tried it. For me it is, in short, a practice of knowledge and personal transformation, and it's not just a hobby or leisure. It's also a form of active meditation, where the breath has a central role.⁹

Another salient feature evidenced by many practitioners and entailed in the practice of CI is a potential personal *transformative power* and an increased attentiveness towards an *interkinaesthetic awareness* and bodily sensations. Turner refers to CI as an "experimental technique of awareness of the self in relation to others" where its extensive practice constitutes "the basis for our more expressive, improvisatory interaction" (Turner 2010: 134).

⁹ Excerpt from interview with Gianluca, 39, CI novice, conducted on the 2nd of November 2014, Bologna.



Fig. 3. Participants improvising together during a Contact Improvisation Jam in Bologna, 2015. Photo: Sarah Pini.

Many interviewees advocate a more “instinctual” or natural modality of interacting with other dancing bodies and the surrounding environment. Their experience of Contact Improvisation emphasizes an acquired attentiveness towards embodied knowledge over what they identify as “rational” thought.

Silvia: [I’m interested in CI] for many reasons, the pure experience of the dance, the surprise, the pleasure of the contact with other bodies, but also the great work on awareness, the encounter with the others, the absence of judgment. Moreover, I like the sense of community that I find every time I join a jam or a workshop, where I find openness towards reciprocal acceptance that is rare in other circumstances. In CI I found a great opportunity for transformation, and inevitably I transferred it into other aspects of life, first of all into my relationships with people. I have the feeling that through the body you get to know and learn things in a deeper and lasting manner than through words. Also the concept of intimacy has been redefined for me: it has been enlarged and enriched with nuances. Through the dance you can have a moment of great proximity with a person and this has a value in itself - beyond what the relationship with that person is, who might even be a stranger.¹⁰

¹⁰ Excerpt from the answers to a questionnaire by Silvia, 48, CI occasional practitioner, on the 16th of December 2014, Bologna.



Fig. 4. Participants training interkinaesthetic awareness during a Contact Improvisation Jam's warm-up in Bologna, 2015. Photo: Sarah Pini.

Alessandra: It is difficult to answer this question [...] but I can say that what I live with CI is an ensemble of pleasure and pain. Pleasure in feeling the body free, but this doesn't always happen, and sometime this pleasure can become frustration (for example, when I cannot move upwards or when I realize that I lost the "momentum") [...] Anyway I like CI because it is a dance in which all the senses are open: the skin sends back sensations that can guide me, the eyes help me to evaluate what I can do and how far I can go, hears let me hear others' breath and this also can guide my dance, smells that reach me from the other dancers, from the space in which we move, amplifying every movement... and there is also the capacity to create images, which enriches the dance and that always gives it new inspirations. This openness of all the senses, so strong, allows for the immediacy of actions-reactions to happen, the best example for me is when I decide to dance with somebody... if I hesitate, even only for a second, that person is already gone. This happens all the time and it teaches and trains me to always follow the instinct without letting the rational thought run too much between desire and action. Probably this is the best gift that CI has ever provided to me¹¹.

Engaging with local communities of Contact Improvisers allowed SP to re-trace a few of CI's shared features: the absence of a *judgmental attitude*; a potential *transformative power*; attentiveness towards *interkinaesthetic awareness*, and a lack of a *privileged standpoint*. This has been evoked

¹¹ Excerpt from interview with Alessandra, 36, CI frequent practitioner, conducted on the 27th of January 2015, Bologna.



also by Behnke, referring to the peculiar character of CI as a form of dance that enables the shift from an egocentric perceptive standpoint to a “multiperspectival meeting of vectors in which I directly experience not only my own mobilized momentum, but that of others with whom I am in contact” (Behnke 2003: 52). Emphasis on the *interkinaesthetic awareness* that arises through the practice of CI has been addressed also by Robert Turner referring to Steve Paxton’s conception of what Western forms of movement, including both sport and dance, lack compared to Contact Improvisation. According to Paxton, in Western culture “the proper performance of a particular, choreographed, and controlled form of movement was prioritized; the sensation of movement was merely secondary. In CI, on the other hand, *behaviour evolves from sensing movement*”¹² (Turner 2010: 125). Turner evokes how in the broad perception of CI as transformative practice, a dualistic approach towards its body-mind conceptualisation has been generally characterised by the association of the terms “reflex” and “bodily” as opposed to “consciousness” and “culture” or “habit” (Turner 2010: 130). Turner criticizes the broad perception of Paxton’s understanding of CI that appears to have gained recognition among the dance community and CI’s teachers and participants. A widespread idea is that in CI “the body and its reflexes could be free, spontaneous, uninhibited, unfettered, if it were allowed to act without consciousness’s interference, its cultural blocks, gaps, impositions, and habits” (Turner 2010: 130–131). According to Turner, a common misleading opinion on which many CI practitioners have depended on is “the fantasy of *unconscious* and reflexive, ‘natural’ human interaction and relations” (Turner 2010: 131), ignoring instead that one of Paxton’s main aims in CI training was conversely the “development of *consciousness*” (Turner 2010: 131). He suggests that CI practitioners and trainers should rather focus on increased attentiveness towards bodily awareness and on the sensations that might arise from this kind of dancing in contact (Turner 2010: 134).

Conclusions

In tapping the lived experience of CI practitioners, we emphasize the diversity of the cognitive ecologies¹³ in which embodied skills are enacted and interkinaesthetic knowledge is constituted and

¹² Turner refers to Steve Paxton’s paper *Drafting Interior Techniques* in «Contact Quarterly» n. 18, pp. 64-78.

¹³ According to Edwin Hutchins “Cognitive ecology is the study of cognitive phenomena in context” (Hutchins 2010: 705), a growing field of study in the domain of Cognitive Science that understands cognition as a biological



exchanged. CI emerges as a community based practice that prioritizes the “sensitization to the corporeal” as stressed by Steve Paxton¹⁴, CI’s principal initiator. This work highlighted that CI is broadly conceived as a primarily physical dance form aimed at fostering kinaesthetic awareness and challenging bodily possibilities and habits of movement. At the same time, CI practitioners seem to share a dualistic conception that tends to draw a separation between consciousness versus bodily and perceptive experience, reinforcing a contrast between culture and nature that paradoxically undermines CI political and individual potential (Turner 2010). We stressed the relevance of conducting participant and engaged ethnography and apprenticeship as a privileged methodological approach to tackle interkinaesthetic movement practices. We have sketched what CI practice entails as a form of movement open to different levels of kinetic skills and different degrees of experience. For many of its practitioners CI not only represents a dance practice but a reflective modality to access and foster bodily awareness and self-transformation.

Acknowledgments

We want to thank Professor Matteo Casari of the University of Bologna, and the Department of Cognitive Science at Macquarie University for ongoing support over the last two years. A sincere thanks to the many dancers involved in this research for sharing their experiences and knowledges with SP. We remember with love Professor Doris McIlwain, who supported and developed this project, her unique spark and deep insight will never cease to nourish our research.

phenomenon resulting from the interaction and interconnection of perception, action, and thought in relation to a certain environment. Hutchins considers that “human cognitive activity will increasingly be seen to be profoundly situated, social, embodied, and richly multimodal” (Hutchins, 2010: 712). Evelyn Tribble and John Sutton provide another description of cognitive ecologies as “the multidimensional contexts in which we remember, feel, think, sense, communicate, imagine, and act, often collaboratively, on the fly, and in rich ongoing interaction with our environments” (Tribble and Sutton 2011: 94).

¹⁴ Turner 2010 cit. Steve Paxton 1993 *Drafting Interior Techniques* in «Contact Quarterly» n. 18, pp. 64-78.



Bibliography

ALBRIGHT, ANN COOPER

2011 *Situated Dancing: Notes from Three Decades in Contact with Phenomenology*, in «Dance Research Journal» n. 43(2), pp. 7-18. → dal sito è volume 43, issue 2: riportiamo come da sito della rivista ?<https://www.cambridge.org/core/journals/dance-research-journal/all-issues>

BANES, SALLY

1981 *Democracy's Body: Judson Dance Theatre and Its Legacy*, in «Performing Arts Journal» n. 5(2), pp. 98-107.

BEHNKE, ELIZABETH A.

2003 *Contact Improvisation and the Lived World*, in «Studia Phaenomenologica» n. 3, pp.39-61.

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

CHRISTENSEN, WAYNE – BICKNELL, KATH – MCILWAIN, DORIS – SUTTON, JOHN

2015 *The Sense of Agency and Its Role in Strategic Control for Expert Mountain Bikers*, in «Psychology of Consciousness: Theory, Research, and Practice» n. 2(3) pp. 340-353.

CSORDAS, THOMAS J.

1993 *Somatic Modes of Attention*, in «Cultural Anthropology» n. 8(2) pp. 135-156.

DOWNEY, GREG

2005 *Learning Capoeira: Lessons in Cunning from an Afro-Brazilian Art*. 1st ed. Oxford University Press, Oxford.

DOWNEY, GREG – DALIDOWICZ, MONICA – MASON, PAUL H.

2015 *Apprenticeship as Method: Embodied Learning in Ethnographic Practice*, in «Qualitative Research» n. 15(2), pp. 183-200.

EDINBOROUGH, CAMPELL

2012 *Somatic Sensibilities : Exploring the Dialectical Body in Dance*, in «Journal of Dance and Somatic Practices» n. 4(2), pp. 257-266.

ENGELSRUD, GUNN

2007 *Teaching Styles in Contact Improvisation: An Explicit Discourse with Implicit Meaning*, in «Dance Research Journal» n. 3(3), pp. 58-74.

FOSTER, SUSAN LEIGH

1997 *Dancing Bodies*, in Jane Desmond C. *Meaning in Motion*, pp. 235-257, Duke University



Press, Durham, London.

GEERTZ, CLIFFORD

1973 *Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture*, in *The Interpretation of Cultures: selected essays*, Basic Books, New York.

GIBBS, RAYMOND W.

2003 *Embodied Meanings: Performing, Interpreting and Talking about Dance Improvisation*, in Ann Cooper Albright and David Gere *Taken by Surprise: a dance improvisation reader*, Wesleyan University Press, Middletown.

GOLDMAN, DANIELLE

2007 *Bodies on the Line: Contact Improvisation and Techniques of Nonviolent Protest*, in «Dance Research Journal» n. 39(1), pp. 60-75.

HUTCHINS, EDWIN

2010 *Cognitive Ecology*, in «Topics in Cognitive Science» n. 2(4), pp. 705–15.

MCILWAIN, DORIS J.F. – SUTTON, JOHN

2014 *Yoga From the Mat Up: How Words Alight on Bodies*, in «Educational Philosophy and Theory» n. 46(6), pp. 655-73.

MERRITT, MICHELE

2015 *Thinking-Is-Moving: Dance, Agency, and a Radically Enactive Mind*, in «Phenomenology and the Cognitive Sciences» n. 14(1), pp. 95-110.

NOVACK, CYNTHIA J.

1990 *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*, The University of Wisconsin Press, Madison.

RAMASWAMY, APARNA – DESLAURIERS, DANIEL

2014 *Dancer – Dance – Spirituality: A Phenomenological Exploration of Bharatha Natyam and Contact Improvisation*, in «Dance, Movement and Spiritualities» n. 1(1), pp. 105-122.

RAVN, SUSANNE

2009 *Sensing Movement, Living Spaces: An Investigation of Movement Based on the Lived Experience of 13 Professional Dancers*, VDM, Saarbrücken.

RAVN, SUSANNE – HANSEN, HELLE PLOUG

2013 *How to explore dancers' sense experiences? A study of how multi-sited fieldwork and phenomenology can be combined*, in «Qualitative Research in Sport, Exercise and Health» n. 5(2), pp. 196-213.



ROTHFIELD, PHILIPA

2005 *Differentiating Phenomenology and Dance*, in «Topoi» n. 24(1), pp. 43-53.

SAMUDRA, JAIDA KIM

2006 *Body and Belonging: In a Transnational Indonesian Silat Community*. ProQuest Dissertations Publishing, University of Hawaii, Manoa.

2008 *Memory in Our Body: Thick Participation and the Translation of Kinesthetic Experience*, in «American Ethnologist» n. 35(4), pp. 665-681.

SHEETS-JOHNSTONE, MAXINE

1978 *An Account of Recent Changes in Dance in the U.S.A.*, in «Leonardo» n. 11(3), pp. 197-201.

SUTTON, JOHN

2005 *Moving and Thinking Together in Dance*, in R. Grove, K. Stevens, and S. McKechnie *Thinking in Four Dimensions: Creativity and Cognition in Contemporary Dance*, Melbourne University Press, Melbourne.

2007 *Batting, Habit and Memory: The Embodied Mind and the Nature of Skill*, in «Sport in Society» n. 10(5), pp. 763-786.

SUTTON, JOHN – MCILWAIN, DORIS

2015 *Breadth and Depth of Knowledge in Expert versus Novice Athletes*, in D. Farrow and J. Baker *The Routledge Handbook of Sports Expertise*, Routledge, New York.

TORRENTS, CARLOTA – CASTAÑER, MARTA – DINUŠOVÁ, MÁRIA – ANGUERA, TERESA M.

2010 *Discovering New Ways of Moving: Observational Analysis of Motor Creativity While Dancing Contact Improvisation and the Influence of the Partner*, in «The Journal of Creative Behavior» n. 44(1), pp. 53-69.

TRIBBLE, EVELYN – SUTTON, JOHN

2011 *Cognitive Ecology as a Framework for Shakespearean Studies*, in «Shakespearean Studies» n. 39(Annual), pp. 94-103.

TURNER, ROBERT

2010 *Steve Paxton's 'Interior Techniques': Contact Improvisation and Political Power*, in «The Drama Review» n. 54(3), pp. 123-135.

WACQUANT, LOÏC

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

2006 *Body & Soul: Notebooks of an Apprentice Boxer*. 1st ed. Oxford University Press, Oxford.



Abstract – IT

Adottando un approccio fenomenologico e una partecipazione diretta nella comunità della pratica di movimento studiata, abbiamo discusso alcuni approcci metodologici che sono stati presi in esame durante l'analisi dell'esperienza vissuta da un gruppo eterogeneo di danzatori di Contact Improvisation. Abbiamo descritto come questo sistema di movimento possa rappresentare un caso di studio peculiare per l'analisi delle dinamiche interpersonali che intercorrono fra praticanti con gradi diversi di esperienza, delineando alcuni percorsi comuni nell'acquisizione della conoscenza inter-cinestetica.

Abstract – ENG

We adopted a phenomenological approach, directly engaging with the community of practice of the form of movement under study. We discuss some methodological approaches that we considered in investigating the lived experience of a heterogeneous group of Contact Improvisation (CI) practitioners. We delineate how such a system of movement could provide a unique example for the analysis of the interpersonal dynamics between movers with a different degree of expertise, re-tracing some common paths towards the acquisition of interkinaesthetic¹⁵ knowledge.

SARAH PINI

Attualmente sta conseguendo un dottorato di ricerca in Scienze Cognitive presso la Macquarie University a Sydney, lavorando interdisciplinariamente sulla cognizione incarnata in diverse forme di danza. Ha conseguito la laurea magistrale in Antropologia Culturale ed Etnologia presso l'università di Bologna e la laurea triennale in Arti Visive presso L'università Paris 1 - Panthéon-Sorbonne, dopo aver seguito una formazione professionale in danza classica e contemporanea in vari paesi europei, lavorando e studiando con diversi coreografi di fama internazionale.

SARAH PINI

She is currently undertaking a PhD in Cognitive Science at the Macquarie University in Sydney, working interdisciplinary on embodied cognition in diverse dance practices. She graduated MA in Cultural Anthropology at the University of Bologna and BA in Visual Arts at Paris 1 Panthéon-Sorbonne University, after she trained professionally in ballet and contemporary dance across Europe, working and studying with several renowned choreographers.

DORIS MCILWAIN

Professore Associato presso il Dipartimento di Psicologia della Macquarie University a Sydney. La sua ricerca verte su stili della personalità, emozioni, memoria e movimento. Ha conseguito ricerche con esperti praticanti e maestri di yoga. Assieme a John Sutton si occupa di movimento abile, regolazione delle emozioni e resilienza nello sport e in altri campi performativi.

¹⁵ We refer to the term *Interkinaesthetic* as intended by Elizabeth Behnke referring to “specifically kinaesthetic modes of interbodily relationality” (Behnke 2008: 144).



DORIS MCILWAIN

Associate Professor in the Department of Psychology at Macquarie University in Sydney. Her research addressed personality styles, emotion, memory and movement. She performed research with expert yoga teachers and practitioners. With John Sutton, she studied skilled movement, emotion regulation, and resilience in sport and other performance domains.

JOHN SUTTON

Professore di Scienze Cognitive alla Macquarie University a Sydney, dove ha precedentemente diretto il Dipartimento di Filosofia. La sua ricerca verte principalmente sulla teoria interdisciplinare e le scienze della memoria, in particolare la memoria autobiografica, la memoria collettiva e la memoria incorporata o procedurale.

JOHN SUTTON

Professor of Cognitive Science at Macquarie University in Sydney, where he was previously Head of the Department of Philosophy. His research mainly addresses the interdisciplinary theory and sciences of memory, especially autobiographical memory, remembering together, and embodied or procedural memory.



SEZIONE III: ECOLOGIE DEI PROCESSI, ETNOGRAFIE DELLE PASSIONI

Passion Attendance: Becoming a “Sensitized Practitioner” in Japanese Court Music

Andrea Giolai¹

Ethnographers in the field are often confronted with discrepancies between the fine embroidery of abstract speculation and the tangled up quality of lived experience. Because in research the two aspects are not neatly separated but largely coexistent, theorization is moulded and remoulded as fieldwork unfolds. From this point of view, the long debate in anthropology on ‘emic’ and ‘etic’ can be (re)read as a struggle to transport understandings earned through contact with research participants into the more notional contexts in which ethnography is written up (Geertz 1974; Wikan 1991; Fetterman 2008).

This article is an example of how similar translations can result in transformations of the very intellectual tools of anthropology. Starting from a few considerations on the influential notion of embodiment, I will advocate an apprenticeship-based methodology in the context of Japanese performing arts. Drawing from fieldwork research conducted with Nanto gakuso, a group of amateur performers of court music (*gagaku*) based in Nara (Western Japan), I will explore three different dimensions of apprenticeship, linking them to three corresponding processes that are at the same time important theoretical nodes for an anthropology of practice².

First of all, I consider the “enskilment” (Ingold 2000b) of *gagaku* practitioners, showing that members of Nanto gakuso do not refer to themselves uniformly as ‘amateurs’, ‘practitioners’ or ‘group members’, but rather shift among these and other terms on the basis of the competence they assign to one another and of the context in which they are inscribed. Secondly, I focus on an instance of “emplacement” (Pink 2009: 29-35, 63-81), the constitution of a specific relationship with

¹ Fieldwork was conducted between April 2013 and March 2014. I wish to thank the Japan Foundation for making additional research possible in the course of 2015 and 2016, as well as my advisors in Kyoto, The Netherlands and Italy: Professor Itō Kimio, Professor Alison Tokita, Professor Kasia Cwiertka and Professor Bonaventura Ruperti. I also wish to thank the group Nanto gakuso for welcoming me warm-heartedly not once but twice (so far).

² This research is methodologically and theoretically guided by an attempt to enhance the participatory component of ‘participant observation’. Accordingly, it was influenced by similar endeavors within ethnomusicology (see especially Terauchi 2011) and the sociology of music (Hennion 2001; 2015; Hennion and Gomart 1999; DeNora 2000). Although not of primary concern here, the overall approach is also informed by phenomenological reconsiderations of the practice of ethnography (on which, see Ingold 2011a; Feld 1996) and by research strictly related to the so-called Actor-Network Theory (see in particular Strathern 2004; Law and Mol 2002; Law 2004; Mol 2003; Viveiros de Castro 2015).



the physical site where the practice takes place. Finally, building on philosopher Annemarie Mol's work on practice as a site for the "enactment of reality" (2003: ix), I investigate the centrality of 'attendance' in regard to weekly rehearsals, highlighting the overlapping of both aspects of 'physical presence' and 'caring for' in the ways practice is articulated by Nanto gakuso. I conclude by showing that the notion of 'passion attendance' can be effectively mobilized to encompass the three processes of enskilment, emplacement and enactment.

Introduction: Apprenticeship, Embodiment and Japanese Performing Arts

Ever since Thomas Csordas's trendsetting (and award-winning) article was published more than twenty-five years ago, the concept of embodiment has nearly become what the title of that famous piece advocated: "a paradigm for anthropology" and "for the study of culture and the self" (1990: 5). Indeed, the development of a burgeoning field variously referred to as 'anthropology of the body' or 'of the senses'³ demonstrates that a significant portion of the discipline now focuses on the body as "a way of inhabiting the world as well as the source of personhood, self, and subjectivity, and the precondition of intersubjectivity" (Mascia-Lees 2011: 2).

One of the strongest tenets of this approach is the need to challenge long-established ontological and epistemological oppositions as mind and body, subject and object, abstract and concrete. Attempts to transpose such stances into ethnographic practice have resulted in new conceptualizations that transcend the notion of the body as "a natural self-contained entity organized by mechanically functioning internal organs" (Lock – Farquhar 2007: 2).

Recently, original contributions from cognate disciplines have both drawn from and helped further reshape the debate: for instance, under the influence of Csordas's notion of "somatic modes of attention"⁴ and Bourdieu's notion of habitus, ethnomusicological reflections have suggested that in Brazilian capoeira hearing might be culturally predetermined by intercorporeal "bodily patterns of responsiveness and attentiveness" (Downey 2002: 504). Other relevant examples of how the theme of the body has evolved in ethnographic contexts include Sklar's exploration of "movement's kinetic

³ Representative authors include David Howes, Constance Classen and Paul Stoller. The work of Sarah Pink is profoundly influenced by this approach (2009). For an insightful critique, see (Ingold 2011b).

⁴ Defined as "culturally elaborated ways of attending to and with one's body in surroundings that include the embodied presence of others" (Csordas 1993: 138).



qualities” as a crucial aspect of embodiment in dance⁵ (2008: 103) and Ingold’s radical reconsideration of our ways of inhabiting the world on the basis of the “dynamic synergy of organism and environment” (2000a: 16).

In spite of its potential for exciting developments, this increasingly vast and diverse research field⁶ is sometimes weakened by the widespread tendency to take the concept of culture for granted, failing to define or problematize it, and thus leaving open the problem of exactly how one’s sense experience can be “already refined by a cultural agent actively constructing his or her perceptions” (Downey 2002: 488)⁷.

For this reason, Ingold’s work on how humans and non-humans are in meaningful, mutual interaction with the environment can be taken as a point of departure for analysing *localized* (that is, contextualized and site-specific) instances of embodiment (2000a; 2011a). Ingold suggests that “slicing up” different sensory modalities make little sense: as he so eloquently put it, “the world we perceive is the same world, whatever path we take, and in perceiving it, each of us acts as an undivided centre of movement and awareness” (2011a: 136). Such a view lays the foundations for a truly phenomenological ethnographic research on embodiment, unhampered by the burden of placing too much importance on the concept of culture. Moreover, underlining the intertwining of one’s movements and his or her perception of the environment paves the way for more in-depth analyses of the role of space and place in research.

In recent anthropological research, issues connected to the quasi-paradigm of embodiment are increasingly explored together with an overall effort to come to occupy similar ‘places’ to those of research participants (Pink 2009: 2). In fact,

“by attending to the sensoriality and materiality of other people’s ways of being in the world, we

⁵ The importance of the kinesthetic qualities of movement to all kinds of research on sensation and embodiment should not be underestimated. Studies of different sensory modalities not only resonate with each other, but also dismantle the way in which we ordinarily conceive of the senses as entirely distinct ‘channels’ of perception. Confront the following passage from Downey’s analysis of hearing/listening in capoeira: “music makers may perceive rhythms, pitches, and melodies as much from muscle and joint placement, motion and tension, as from the sounds produced by their actions” (2002: 488).

⁶ For useful overviews, see (Lock – Farquhar 2007; Mascia-Lees 2011).

⁷ Important developments in anthropology move in the opposite direction, debunking the “great partition” (see Steners 1994) that opposes nature and culture and showing new ontological paths to follow (see especially Descola 2013).



cannot directly access or share their personal, individual, biographical, shared or ‘collective’ memories, experiences or imaginations. However, we can, by aligning our bodies, rhythms, tastes, ways of seeing and more with theirs, begin to become involved in making places that are similar to theirs and thus feel that we are similarly emplaced” (Pink 2009: 40).

Similar considerations bear special implications with regard to the practice of participant observation, since conducting fieldwork always implies both an element of being *with* others and of being *somewhere* (see Maso 2001; Low – Lawrence-Zúñiga 2003). This has led Sarah Pink to advocate an “emplaced ethnography” that “attends to the question of experience by accounting for the relationships between bodies, minds and the materiality and sensoriality of the environment” (2009: 25) – a theoretical standpoint that closely resembles Tim Ingold’s approach.

As a specific method for conducting fieldwork, apprenticeship links emplacement to the process of “enskilment”: being a novice and having to deal heavily with the issue of skill acquisition, the researcher is soon bound to realise that his or her learning processes are inseparable from a specific ‘doing’ that invests the body as it is “embedded in the context of a practical engagement in the world” (Ingold 2000b: 416). One useful way to interpret the resulting ‘understanding in practice’ is to see it as an instance of learning “as a situated activity” (Lave – Wenger 1991: 29). This particular approach further highlights “the embodiment of capacities of awareness and response by environmentally situated agents” (Ingold 2000a: 6).

From what I have said so far, it should be clear that a mutually constitutive bond exists between enskilment, emplacement and embodiment, three processes that occupy a prominent position when apprentice-based research is carried out reflexively. In such cases, ethnographers enter specific “communities of practice” and are confronted with the problem of establishing (and later renegotiating) their more or less “peripheral participation” within that community (Wenger 1998; Lave – Wenger 1991). Therefore it can be stated that through reflexive apprenticeship-based research participant observation is reconsidered on the basis of a “social theory of learning” whose building blocks are the concepts of *competence* and *participation*, tightly woven together in the *practices of social communities* (Wenger 1998: 4-5).

In the field of Japanese performing arts, a well-established tradition of ethnomusicological analysis



continues to survey the dazzling variety of living musical phenomena⁸, and recent research has focused on many of the above mentioned theoretical and methodological issues. But unfortunately, even though these studies are often informed by anthropological preoccupations they tend to dismiss the issue of the researcher's "situatedness" (Vannini 2008) as simply one among many elements in a broader approach directed toward the study of "the music itself" (Hennion 2012: 249). More overtly reflexive analyses have focused on such themes as the embodied transmission of traditional dance (Hahn 2007) and the importance of issues of place and space in music-making (Hankins – Stevens 2014). "Sites of music transmission" (Keister 2008: 240) have also become objects of research.

Perhaps the most relevant example of an ethnographic study concerned with "embodied knowledge" is Tomie Hahn's *Sensational knowledge* (2007). The book seeks to "reveal how a culture's transmission processes prioritize practitioners' attendance to certain sensoria [...] and how the transmission of sensory knowledge can shape dancers" (2007: 5). Although it very successfully portrays the "taking in of sensory information to train the body" (Hahn 2007: 163), Hahn's work is somewhat limited by its naïve reliance upon unproblematized constructions such as "Japanese culture" and ideologically constructed notions such as "a Japanese way of knowing" (2007: 1) and "a Japanese sensibility" (2007: 5). Rather than taking such concepts for granted, it would be more effective to confront the question of how the very practice of so-called 'traditional performing arts' comply with or defy the stability of widely shared assumptions on what exactly constitutes the "Japaneseness" of this or that cultural product.

With regards to Nō theatre, Fujita focused on how a "practical" approach to teaching and learning is aimed at cultivating the "corporeal" dimension of practice, rather than at instilling abstract notions in the mind of practitioners (2013, see especially 309-312)⁹. However, as in Hahn's case, he sometimes relies on outdated ethnographic conceptualizations and invokes as analytical tools ancient philosophical principles that might bear little significance to younger generations of Nō practitioners (2013: 311, 318-320).

⁸ For a comprehensive overview of the traditional repertoires, see Tokita – Hughes 2008.

⁹ Keister similarly notes that "what is most highly revered in traditional Japanese music is not an abstract conception of the past, but the very concrete and particular way of doing tradition – a ritual process – that produces practical knowledge" (2008: 240).



Although similar works indicate a growing attention toward embodiment in Japanese performing arts, researchers need to confront and dismiss dangerous orientalist and self-orientalist views that stand in the way of a more effective analysis of the relationship between body and practice.

In the case of Japanese court music, too, explorations of these topics are at an embryonic level. Early researchers occasionally acknowledged the practical training received during fieldwork (Harich-Schneider 1953: 49-50; Garfias 1960: 16), but only insofar as this could bring legitimization in a field often obscure to outsiders. Since these initial studies, research by non-Japanese and Japanese alike has remained predominantly historical, increasingly influenced by the so-called “Picken school” (Hughes 2010)¹⁰. Even a recent study of a group of practitioners active in Osaka tackles the issue mostly from the point of view of its social history, leaving largely unexplored the present circumstances and the direct experience of being trained in the music (Terauchi 2013).

Overall, a rather conservative approach continues to characterize the choice of research topics, and methodologies tend to depend on disciplinary affiliations. One notable exception is Takuwa’s recent comparison of ancient treatises with the living tradition of *Jūnidan bugaku* in Morimachi (Shizuoka prefecture), a ceremonial performance that includes local variations of *gagaku* dances (2012: 59). Although the body does not hold a special place in the analysis¹¹, this work is based on thorough fieldwork research, and represents an example of how mixed methods may offer new ways of looking at traditional performing arts.

Researchers have also started to investigate non-traditional spaces of court music performance, focusing on the social life of *gagaku* beyond the geographical confines of the Japanese archipelago (Terauchi 2015). Even though a new generation of scholars has started to innovate the field, the themes of situatedness, amateurship, place-making and the embodied transmission of knowledge are notably absent from the intellectual panorama of Japanese court music.

On Becoming Many: What is a Gagaku Practitioner?

A general consensus identifies *gagaku* as a bundle of different repertoires comprising orchestral pieces (purely instrumental or accompanying dance), arrived in Japan (through the Silk Road)

¹⁰ In this context, the most important contribution in English has been that of Steven G. Nelson (see 2008a; 2008b).

¹¹ Bodily movements are the subject of another, more markedly historical research project (Takuwa 2003).



between the 6th and the 9th century from Tang-period China, the kingdoms of the Korean peninsula, and South-East Asia (see Endō 2013: 14-15). Over the course of its long history, *gagaku* has been consistently (although not constantly) performed within the imperial court, among aristocrats and members of the imperial family. For this reason, it is strongly associated with that institution and is often referred to as ‘Japanese court music’.

This association with power eventually led to a dynamic opposing centre and periphery, with complex claims to authenticity on both sides. At the same time, the transfer of the capital to Tokyo in 1868 and the creation of a centralized Office of Gagaku (*Gagakukyoku*) in 1870 have deeply affected the transmission of the music: as it is performed today, *gagaku* is thus “largely the result of a systematization of the late nineteenth century” (Nelson 2008a: 37). Such modern developments brought about a double imbalance, particularly evident in today’s Japanese society: not only is the number of *gagaku* professionals restricted to the twenty-odd individuals of the official Music Department of the Imperial Household in Tokyo (the official representatives of the entire genre), but several pre-existing lines of transmission and performance in Western Japan have been relegated to the status of local epiphenomena¹².

In the 21st century, the world of *gagaku* is therefore an ‘ocean of non-professionals’, encompassing various degrees of involvement, proficiency and recognition. Mapping the field is a demanding task that has yet to be undertaken, but a tentative topography (and typology) would have to include: students’ groups at local universities; citizens’ associations active in the preservation of specific items of cultural heritage; groups affiliated directly with certain shrines or temples; semi-professional groups who record and perform in Japan and abroad, and many more¹³.

Given its centennial relationship with the Kasuga grand shrine and the Kōfukuji temple (two of the most important religious institutions of Nara), the group Nanto gakuso would certainly deserve a place in this ‘atlas of *gagaku* practice’. The group claims to be the heir of an ancient *gagaku* family, the Koma clan, and to be carrying on the tradition of one of the so-called “three offices of music”,

¹² This is evident from the fact that such “local versions” of *gagaku* are often designated as Important Intangible Folk Cultural Properties by the Japanese government, whereas ‘central’ *gagaku* is the only one to which the label of ‘folk’ does not apply (see Lancashire 2013).

¹³ Compare Diego Pellicchia’s typology of Nō theater amateurs:
<http://www.wochikochi.jp/english/relayessay/2014/01/noh-amateur.php> (Accessed on: 17th June 2016).



an early-modern expression designating three important sites of *gagaku* performance in the Kansai region¹⁴ (Nelson 2008a: 47).

From such claims to the past, it is clear that history and location significantly increase the cultural capital of Nanto *gakuso* as a local group of practitioners. And yet, its current organizational set-up is very much the product of 19th-century Japan: founded (as Nara *gakukai*) in 1876, it was renamed and reorganized several times after the Second World War, until it became Nanto *Gakuso Incorporated* in 1968 (Kasagi 2008: 68-69).

Given the ambivalent tension between past and present, becoming a practitioner in the group signifies first and foremost being inscribed in a complex trajectory encompassing historical and geographical determinations. This in turn generates a “feeling of connection to an imagined pre-modern time and place” (Keister 2008: 260).

More importantly, however, I want to suggest that participation in Nanto *gakuso* also entails “a negotiation of ways of being a person in that context” (Wenger 1998: 149) – which implies much more than any simple sense of belonging. Two examples from my apprenticeship-based fieldwork will illustrate how an “identity of competence” (Wenger 1998: 175) emerges through concrete processes of *enskilment*, and how this identity cannot be reduced to preassigned social roles. The examples concern individuals with varying degrees of proficiency, to show that becoming a practitioner is not a process that ends when mastery is attained.

A few months before I left Japan in 2014, members of Nanto *gakuso* asked me to present my research during one of the normal weekly practice nights, held on Saturday from 7 to 8 pm. They did so because the exact scope of my presence was not always easy to grasp: at times they would see me playing the transverse flute (*ryūteki*) with the other ‘beginners’ (*shoshinsha*) during the first evening class from 7 to 8 pm, while other times I took pictures, scribbled notes and recorded during the ‘regular members’ (*ippansha*) class, from 8 to 10 pm (see Tab. 1).

¹⁴ The other sites being the Shitennōji temple in Osaka and the imperial palace in Kyoto.

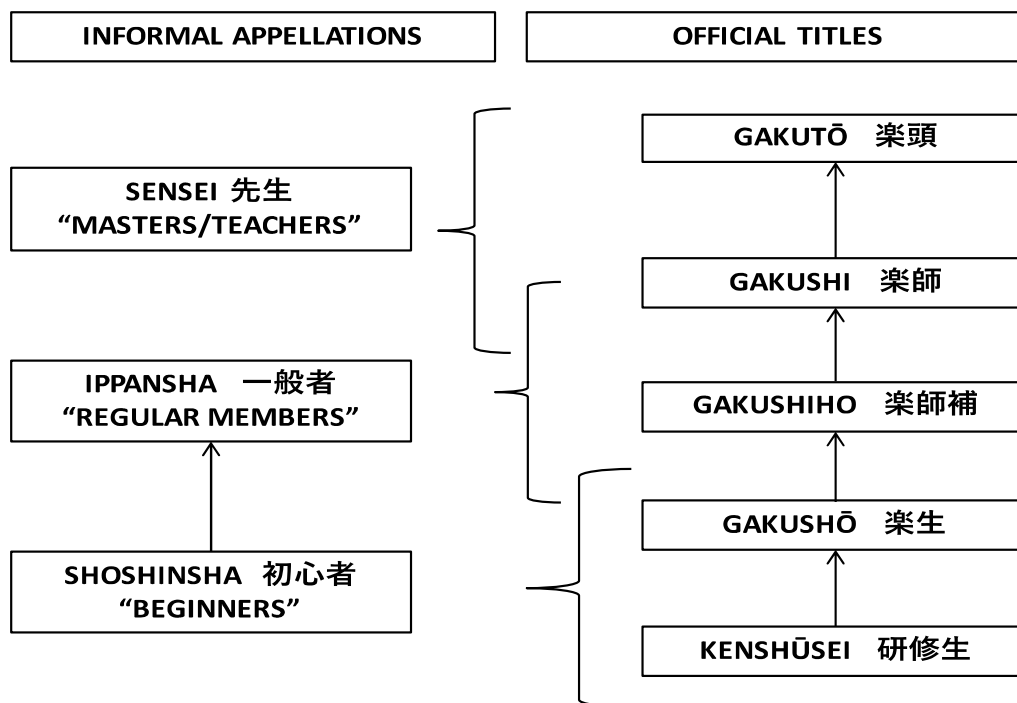


Table 1: Formal and informal titles and appellations that make up the structure of Nanto Gakuso. Adapted from Kasagi 2008.

The prospect of talking about my ongoing fieldwork with the very subjects of the research was troubling: should I make clear that my work focused specifically on amateur practice, in so doing ‘showing my hand’ and pointing the spotlight towards them? How was I to explain my interest without portraying the amateurs in derogatory terms as *non*-professional, as if they were missing something? I finally decided to seek for the advice of another group member, a key informant whom I knew would contribute competently.

When I explained to him that I understood the word amateur as close to its etymological meaning of ‘someone who loves or cares deeply about something’, and that my theoretical perspective followed “a French sociologist” (Antoine Hennion) in defining amateurs in the broadest possible way as “‘users of music’, that is, active practitioners of a love for music, whether it involves playing, being part of a group, attending concerts or listening to records or the radio” (Hennion 2001: 1), he urged me to opt for the term *amachua* rather than using the word *jissensha* (literally, ‘practitioner’). He said: “I think if you explain a little bit the special meaning the word has for you, *amachua* will be better than *jissensha*. Many people will be confused if you use *jissensha*, it’s not a very natural



term” (male amateur, ca. 30 y/o).

On another occasion, a member of the group had told me: “Only the court musicians can eat from playing *gagaku*. We are *gagaku enthusiasts (aikōka)*, but we don’t really think about becoming professionals” (male amateur, ca. 40 y/o). *Aikōka* would indeed be the closest translation for the world amateur, since it incorporates two characters that express love or passion about things or persons and is often used in the sense of ‘aficionado’, ‘devotee’. However, my interviewee was using the term quite differently: he meant to suggest that even though his group could not be compared with professional performers, this did not imply that they were any less interested in and passionate about court music. It is equally worth noting that publications on Nanto *gakuso* written by its leader also specify that “all the members of Nanto *gakuso* have their own professional activity, and none of them makes a living from performing court music alone. In other words, *they are not professionals (puro)*” (Kasagi 2008: 68; emphasis added).

Considering the various appellations employed by these and other research participants, two observations can be made. First of all, group members seem to employ a sort of ‘differential rational’ that ‘blocks out’ the overtones implied in the use of the other terms at their disposal, thus conveying more precisely a specific kind of self-identification *vis-à-vis* a larger reality, be that the world of *gagaku (aikōka)*, the opposition of professionalism and amateurism (*amachua* VS *puro*), or the specificity of being a practitioner (*jissensha*). In other words, by choosing to resort to a particular word to describe themselves, practitioners may indirectly emphasize what they are *not* (as if they were saying “we are amateurs, *not* professionals”), or stress one key aspect of their activity (“music *lovers*”) thus making clear the world of court music they specifically identify with (“we are music *lovers*, we are not in the music business”). Secondly, members of Nanto *gakuso* do not subscribe to a simple definition of what it means to be a *gagaku* practitioner: they can be described as ‘amateurs’ because the flexibility with which they refer to themselves enables that definition to become one of the available forms of self-description.

A second example revolves around the special meaning of the role and term *sensei* (which can be roughly translated as ‘teacher’ or ‘master’) in the context of Nanto *gakuso*’s activities. Every week, flute players receive instructions from a *sensei* who leads the class, sitting behind a long desk and giving indications on how to play certain passages or concerning other technical details of the



performance. He has to be a regular member, middle age male¹⁵ not part of the *Rijikai*, the group's administrative structure composed entirely by members who hold the title of *gakushi* and who are *always* referred to as *sensei* (see Tab.1). I emphasize that members of the *Rijikai* are *permanently* identified as *sensei* because this sets them apart from the weekly 'teacher', who is also *temporarily* addressed using the same term. In other words, the latter's role does not correspond uniformly to the vertical structure of the group. This 'temporary teacher' is appointed on the basis of a pre-established rotation, so that every week a different regular member can lead the class, effectively learning how to teach.

On a superficial level, this simply has to do with the peculiar polysemy of the word *sensei*, which commonly denotes someone who has reached a high level of proficiency in a skill, art or other field of practice. However, this does not exhaust the significance of the phenomenon: within Nanto *gakuso*, in fact, it is the 'identity of competence' accorded to the person, rather than his title or rank in the hierarchy, that determines the negotiated meaning of the word *sensei*.

In a light conversation with a female practitioner in her forties, I stated noticing that she referred to one of the younger 'regulars' using the term *sensei*, even though he never led the weekly classes. As is customary in Japan, different members of the group commonly resort to a range of suffixes to be added to other persons' surnames, in so doing signalling varying degrees of respect, proximity or intimacy. For example, older members call the younger ones *-kun* (as in Yamamoto-kun), while for people of roughly the same age it is customary to use *-san*. There would be nothing especially noticeable about this, if it was not for the fact that among members of Nanto *gakuso* the term *sensei* is clearly used not only in relation to seniority, but also to make an assessment of other members' perceived mastery of the art – in other words, as a means to express the mutually assigned to and constantly renegotiated identity of competence.

My experience with Nanto *gakuso* thus indicates that the process of becoming a *gagaku* practitioner does not so much rely on assuming a specific identity, as much as it is a process in which members learn to identify with more than one pre-established social construct. In a very concrete sense, for example, an amateur can at the same time be and not be a *sensei*, depending on

¹⁵ Although in the case of the transverse flute and mouth organ classes women never lead the practice, this is not rare in the case of the oboe *hichiriki* classes.

the identity of competence he or she is assigned by others.



Fig. 1. Okeikoba. The practice room. Picture by the author.

'Spacing' Practice

Recent research indicates that physical and social behaviour can change due to “the social construction of the space” (Keister 2008: 256), while the meaning of a place can be constituted through bodily presence (Vergunst – Ingold 2006: 77). For this reason, the architectural features of the environment in which court music is practiced are connected with the contents and methods of music transmission, and must be analysed in conjunction to the demeanour of the practitioners. In this section, I will try to offer an example of how the peculiar use of a confined site, the practice room or *keikoba*, can contribute to instilling a certain “sense of place” (Feld – Basso 1996) or, to put it differently, to the ‘emplacement’ of *gagaku* practitioners.



The first impression when entering the practice room used by Nanto gakuso's flute players is one of dignified simplicity: *tatami* floor; rice paper over sliding doors (*fusuma*); a small, long table used by the lesson's appointed 'teacher'; a number of cushions amassed next to the table (Fig.1). In the same building, two nearly identical rooms are used by the other practitioners, while dancers exercise in an open space between the rooms. This simple setup is highly functional: when group rehearsals are held, two of the rooms are 'fused together' by moving the sliding doors; the dancers can then use the central space as a miniature stage, facing the orchestra. While this arrangement may appear of little relevance, I maintain that it actually participates in the overall experience of *gagaku* practice, contributing to the transmission of specific educational values.

The space of *gagaku* practice is very different from the typical European solfège classroom studied ethnographically by Hennion (2015: 221-244). In that case, rows of desks are prearranged in front of a musical instrument, often a vertical piano, transforming the room into 'a classroom', a term that "names the underlying function of this space" (Hennion 2015: 222). In the case of Japanese court music, however, thick, squared cushions (*zabuton*) are used in place of seats and desks. The physical orientation of the classroom is marked by the presence of a low table, the only piece of furniture punctuating the space.

The grid of seats and desks in the solfège classroom "gives material reality to the hypothesis that there is a homogeneous plane, which allows us to use the same units to evaluate different elements which have been defined a priori according to the same parameters" (Hennion 2015: 223). By contrast, the educational topology of *gagaku* maintains different, more ambiguous mediators. For instance, the relative absence of furniture does not necessarily imply a greater freedom of movement or the interchangeable nature of different spots within the room. On the contrary, certain regularities can be observed. Among beginners, those who need to learn the most invariably sit in the front rows of cushions, closer to the teacher, and this may or may not coincide with an age distribution of the practitioners. For regular members, the situation is more complex: in general, 'old-timers' tend to sit in the back, but certain members occupy the same spot consistently, possibly to mark specific power dynamics or even personal attitudes toward other practitioners (revealed in part by the very fact that according to one's position in the room certain persons are 'pushed out of view'). 'Veteran' members (*sensei*), invariably occupy the row(s) to the back of the room. Their



demeanour is telling: one of them never uses a cushion; another answers his phone and sometimes smokes cigarettes (something that would be unthinkable for a 'normal' member). In general, the masters move around more often and more nonchalantly than other practitioners, and spark conversations among one another rather freely.

When it comes to the researcher, 'outsider' par excellence, other dynamics come into play. No doubt under the influence of Euro-American commonplace uses of the classroom environment, I tended to occupy the back of the room, sitting in front of the older masters, while actively trying to find a place that would provide the highest degree of 'invisibility' allowing me to regulate as needed the observation end of the 'participant observation' scale¹⁶.

One day while playing during the regular members' class I felt a not-so-gentle tapping on the back. As soon as I turned, one of the older masters told me emphatically: "Go sit in the front!", accompanying his suggestion with a vivid hand gesture. While trying to do so in the least conspicuous way, I realized not so much that I had been making a 'mistake' for months in choosing my seating spot (a fully conscious and intentional choice at that point of my fieldwork), but rather that my peripheral participation was being renegotiated by the members of the group that had the power to do so. In a sense, then, the intimation to occupy the front rows was not so much a reprimand, as a sign of further inclusion.

Similar anecdotes are no doubt extremely common in cases of fieldwork conducted within a group, and especially so when it comes to apprenticeship. In this specific instance, the episode shows that fieldwork always consists of *inhabiting* certain places with one's body and that for this reason directing one's attention toward the relation between space, bodies and interactional dynamics can have profound impacts on the researcher's findings.

As these observations indicate, even the apparently simple, flat and fluid organization of the practice space that characterizes Nanto gakuso can be 'conductive' of different ways of inhabiting the space, affecting the emplaced dimension of practice. The lesson place is also the most important site of generational contact (see Keister 2008: 239)., and as such it plays a role in the continuous remoulding of tradition. In other words, the *keikoba* is not simply the arena for the transmission of a codified set of values, but also a true actor in processes of both emplacement and

¹⁶ For a typical example of such a 'gradual' interpretation of participant observation, see Bernard 2006: 347-349.



enskilment: therefore, learning what place to occupy in the practice room is inseparable from learning how to conduct oneself in a specific context of practice.

Attending

Annemarie Mol's anthropological work on the atherosclerosis of the lower limbs provides abundant ethnographic evidence for an audacious philosophical thesis: "if an object is real this is because it is part of a practice. It is a reality *enacted*" (2003: 44; emphasis in the original). Indeed, there is a performative quality to practice: its objects are not independent of their context, rather they are "*enacted in practice*" (Mol 2003: 152; emphasis added). While on the one hand this naturally leads to a keen interest on materiality, on a more radical level Mol's observation recasts the whole anthropological inquiry in terms of what could be called a "praxiography", the ethnographic study of practice (Mol 2003: 31-33; see also Law 2004: 59).

Interestingly, Mol's theory leads us not too far from recent developments in the sociology of music, increasingly inclined to study music's role "as it is woven into the tapestry of social life through the informal singing of songs, the pop concert, the car radio, the jukebox, ambient music, organizational music, amateur music production, singing, whistling and humming, and the playing of records, tapes and CDs" (DeNora 2000: 159) – in a word, devoting more and more attention to practices. According to this view, the music lover is not the passive end of a pre-existing process largely dictated by societal and cultural dispositions (a model famously put forth by Pierre Bourdieu). Rather, (s)he shifts from activity to passivity, acquiring the skills necessary to modulate or "condition" a form of attachment to the music (Hennion – Gomart 1999: 242-243). In this context, an aspect that has received less scholarly attention is the degree to which practice can be understood in terms of attendance. Here we can turn to Japanese court music for some concrete examples.

Gagaku's weekly rehearsals on Saturday nights and, once a month, on Sunday, are commonly referred to as '*okeiko*'¹⁷ by practitioners. The following exchange is very common among group members, revealing in its triviality.

A. - Have you been to *okeiko* last week? What did you do?

¹⁷ O- is a honorific prefix.



B. - Yeah I went, but we only did two pieces. You didn't miss on much.

Such apparently unremarkable everyday conversations are not meaningful because of their content, and tend not to stand out. However, they reveal that the word with which amateurs refer to *gagaku*'s 'rehearsals' is *okeiko* rather than, for example, *jissen*, the word used by sociologists and anthropologists to translate the English term 'practice' (e.g. Tanabe 2003)¹⁸.

We have already discussed the fundamental importance of the practice room, *keikoba*, and the flexibility with which practitioners identify themselves on the basis of a mutual identity of competence. What I would like to suggest here is that rather than holding a mental image of what the practice is about, thinking of themselves as 'practitioners of *gagaku*', members constitute their practice by *attending (to) okeiko*. In the case of Japanese court music, then, it would be possible to talk about 'communities of *keiko*', adapting our conceptual tool to the vocabulary of research participants. That this has some significance to the way ethnographers think about the enactment of reality in practice is perhaps most evident from one specific aspect of Nanto *gakuso*'s *keiko*: mobility.

For several months, I have been going to the weekly rehearsals by train, with a small group of practitioners who live in Kyoto. Some of the most meaningful moments of my fieldwork thus took place on the way home when, after 10 pm, I found myself caught up in a moving form of ethnographic hanging out. One night, halfway home on a train, a woman in her forties sitting next to me reflected, talking to herself as much as to me: "I love playing at shrines, out in the open. But I also like *okeiko*. I mean, the feeling is different, but I like going every week, I think it's really something good to be doing". Months before, I had interviewed the mother of two young children, who had joined Nanto *gakuso* only recently. She had told me: "It's really good for us to come and play. The children learn a lot about respect and manners, but it's also fun: *the more we come the more we feel in a familiar environment*" (female practitioner, ca. 35 y/o).

Conversations like these point to a constitutive link between passion and attendance¹⁹. In fact, for

¹⁸ Indeed, this is true of virtually all Japanese performing arts, *jissen* being the etic term used by analysts, in contrast with the emic term *okeiko*, commonly used by amateurs and professionals of a certain art form. It would be rather odd to hear the latter refer to their activities in terms of *jissen*, while *okeiko* is a widely shared term.

¹⁹ For a full discussion of the importance of passion in the sociological analysis of music see Hennion 2015.



many members of Nanto gakuso attending *okeiko* means not only ‘going to rehearsals’, but also cultivating the attachment they feel towards *gagaku*. I believe that rethinking the concept of enactment in terms of ‘passion attendance’ can highlight the way in which practitioners share and shape their practices. The concept also resonates with the dynamics of becoming a member of a community of practice, or, as I have suggested to call it, a community of *keiko*: between the “formalized behaviors in the ritualized atmosphere of a lesson room” that “socialize individuals into a group that physically demonstrate[s] its loyalty and respect” (Keister 2008: 249) and the pressures of a “discipline of belonging” (Wenger 1998: 208), there may lie a softer way of enacting equally durable forms of attachment: “the more we come, the more we feel”.

Conclusion

In this article, I have tried to show how insights gained in the field can modify or, to use a word that resonates with the musical jargon, modulate theoretical concepts. I have started with an outline of the quasi-paradigm of embodiment as the basis for an apprenticeship-based methodology. I have then moved on to the issue of “enskilment”, claiming that becoming an amateur is a process tightly bound to the negotiation of a shared “identity of competence” (see Wenger 1998). Next, I have considered the role played by the practice room (*keikoba*) in complex dynamics of “emplacement”. Finally, I have focused on how members of Nanto gakuso understand the “enactment” of practice in terms of attendance.

Certainly, the notion of ‘passion attendance’ reflects the overtones of becoming “sensitized practitioners” (Hennion 2015) within a general *trajectory* of embodiment. In this sense, enskilment, emplacement and enactment are not separated processes, but dimensions of practice that co-occur and shape it as it unfolds through the bodies of the amateurs. The fact that such processes can be re-conceptualized on the basis of what members of Nanto gakuso have to say about themselves is an indication that researchers should continue to refine the ways in which their own practices can resonate with the practices of others.



Bibliography

CSORDAS, THOMAS J.

1990 *Embodiment as a Paradigm for Anthropology*, in «Ethos», n. 1, vol. 18, pp. 5-47.

1993 *Somatic Modes of Attention*, in «Cultural Anthropology», n. 2, vol. 8, pp. 135-156.

DE NORA, TIA

2000 *Music in Everyday Life*, Cambridge University Press, Cambridge, New York.

DESCOLA, PHILIPPE

2013 *Beyond Nature and Culture*, The University of Chicago Press, Chicago.

DOWNEY, GREG

2002 *Listening to Capoeira: Phenomenology, Embodiment, and the Materiality of Music*, in «Ethnomusicology», n. 3, vol. 46, pp. 487-509.

ENDŌ, TŌRU

2013 *Gagaku o shiru jiten (A Dictionary to Understand Gagaku)*, Tōkyōdō Shuppan, Tokyo.

FELD, STEVEN

1996 *Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea*, in Steven, F. – Basso, K. H. (eds.), «Senses of Place», School of American Research Press, Santa Fe, pp. 91-136.

FELD, S. – BASSO, K. H.

1996 *Senses of Place*, School of American Research Press, Santa Fe.

FETTERMAN, DAVID M.

2008 *Emic/Etic Distinction*, in Given Lisa (ed.), *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods*, SAGE, Thousand Oaks California, p. 249.

FUJITA, TAKANORI

2013 *Nihon no koten ongaku to geinō niokeru karada e no shūchū (The Focus on the Body in Japanese Traditional Music and Performing Arts)*, in Kazuyoshi Sugawara (edited by), *Shintaika no jinruigaku (Anthropology of Embodiment)*, Sekaishisōsha, Kyōto, pp. 305-320.

GARFIAS, ROBERT

1960 *Gradual Modifications of the Gagaku Tradition*, in «Ethnomusicology», n. 1, vol. 4, pp. 16-19.

GEERTZ, CLIFFORD

1974 *'From the Native's Point of View': On the Nature of Anthropological Understanding*, in «Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences», n. 1, vol. 28, pp. 26-45.



GOMART, E. – HENNION, A. (eds.)

1999 *A Sociology of Attachment: Music Amateurs, Drug Users*, in Law, J. – Hassard, J. (eds.), «Actor Network Theory and after», Blackwell, Oxford, pp. 220-247.

HAHN, TOMIE

2007 *Sensational Knowledge: Embodying Culture through Japanese Dance*, Wesleyan University Press, Middletown.

HANKINS, J. D. – STEVENS, C. S. (eds.)

2014 *Sound, Space and Sociality in Modern Japan*, Routledge, New York.

HARICH-SCHNEIDER, ETA

1953 *The Present Condition of Japanese Court Music*, in «The Musical Quarterly», n. 1, vol. 39, pp. 49-74.

HENNION, ANTOINE

2001 *Music Lovers: Taste as Performance*, in «Theory, Culture & Society», n. 5, vol. 18, pp. 1-22.

2012 *Music and Mediation: Towards a New Sociology of Music*, in Clayton, M. – Herbert, T. – Middleton, R. (eds.), «The Cultural Study of Music: A Critical Introduction», 2nd ed., pp. 80-91, New York, Routledge.

2015 *The Passion for Music: A Sociology of Mediation*, trans. Rigaud, M. – Collier, P., Farnham, Routledge, Ashgate.

HUGHES, DAVID W.

2010 *The Picken School and East Asia: China, Japan and Korea*, in «Ethnomusicology Forum», n. 2, vol. 19, pp. 231-39.

INGOLD, TIM

2000a *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Routledge, London, New York.

2000b *The Poetics of Tool Use*, in «The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill», Routledge, London, New York, pp. 406-419.

2011a *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, London, New York, Routledge.

2011b *Worlds of Sense and Sensing the World: A Response to Sarah Pink and David Howes*, in «Social Anthropology», n. 3, vol. 19, pp. 313-317.

KASAGI, KAN 'ICHI

2008 *Nanto No Gagaku (The Gagaku of Nanto)*, Akishino ongakudō kyōgikai, Nara.

KEISTER, JAY

2008 *Okeikoba: Lesson Places as Sites for Negotiating Tradition in Japanese Music*, in «Ethnomusicology», n.2, vol. 52, pp. 239-69.



LANCASHIRE, TERENCE

2013 *What's in a Word? Classifications and Conundrums in Japanese Folk Performing Arts*, in «Asian Music», n. 1, vol. 44, pp. 33-70.

LAVE, J. – WENGER, É.

1991 *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*, Cambridge University Press, Cambridge.

LAW, JOHN

2004 *After Method: Mess in Social Science Research. International Library of Sociology*, Routledge, New York.

LAW, J. – MOL, A. (eds.)

2002 *Complexities: Social Studies of Knowledge Practices*, Duke University Press, Durham.

LOCK, M. – FARQUHAR, J. (eds.)

2007 *Beyond the Body Proper: Reading the Anthropology of Material Life*, Duke University Press, Durham.

LOW, S. M. – LAWRENCE-ZUNIGA, D. (eds.)

2003 *Locating Culture*, in «The Anthropology of Space and Place: Locating Culture», Seta, M. L. – Lawrence-Zúñiga, D. (eds.), pp. 1-47, Blackwell Readers, Massachusetts.

MASCIA-LEES, FRANCES E.

2011 *Introduction*, in Mascia-Lees, Frances E. (ed.), «A Companion to the Anthropology of the Body and Embodiment», pp. 1-2, Wiley Blackwell, Malden.

MASO, ILJA

2001 *Phenomenology and Ethnography*, in Atkinson, P. – Coffey, A. – Delamont, S. – Lofland, J. – Lofland, L. (eds.), «Handbook of Ethnography», pp. 136-144, Sage, Thousand Oaks.

MOL, ANNEMARIE

2003 *The Body Multiple: Ontology in Medical Practice*, Duke University Press, Durham.

NELSON, STEVEN G.

2008a *Court and Religious Music (1): History of Gagaku and Shōmyō*, in McQueen Tokita, A. – Hughes, D. W. (eds.), «The Ashgate Research Companion to Japanese Music», pp. 35-48, Ashgate, Aldershot.

2008b *Court and Religious Music (2): Music of Gagaku and Shōmyō*, in McQueen Tokita, A. – Hughes, D. W. (eds.), «The Ashgate Research Companion to Japanese Music», pp. 49-76, Ashgate, Aldershot.



PINK, SARAH

2009 *Doing Sensory Ethnography*, Sage, London, New York.

RUSSELL, BERNARD H.

2006 *Research Methods in Anthropology: Qualitative and Quantitative Approaches*, 4th ed., AltaMira Press, Oxford.

SKLAR, DEIDRE

2008 *Remembering Kinesthesia: An Inquiry into Embodied Cultural Knowledge*, in Noland, C. – Ness, S. A. (eds.), «Migrations of Gesture», pp. 85-111, University of Minnesota Press, Minneapolis.

STRATHERN, MARILYN

2004 *Partial Connections*, AltaMira Press, Lanham.

STENGERS, ISABELLE

1994 *Le Grand Partage*, in «Nouvelle Revue d'Ethnopsychiatrie», n. 27, pp. 7-19.

TAKUWA, SATOSHI

2003 *Edoki Bugaku Ni Okeru Dōsa Yōshiki No Hensen - Sahōmai No Kashi Dōsa Ni Chakumoku Shite (Changes in the Movement Patterns of Edo-Period Bugaku - Focusing on the Movements of the Lower Limbs in Dances of the Left)*, in «Ongakugaku», n. 3, vol. 49, pp. 141-154.

2012 *Chūō No Bugaku to Chihō No Bugaku No Senritsu Yōshiki (The Melodic Style of Central Bugaku and Local Bugaku)*, in «Nihon Dentō Ongaku Kenkyū», n. 9, pp. 57-73.

TANABE, SHIGEHARU

2003 *Ikikata no jinruigaku: Jissen toha nanika (Anthropology of Forms of Life: What is Practice?)*, Iwanami Shoten, Tōkyō.

TERAUCHI, NAOKO

2011 *Gagaku o kiku: hibiki no niwa e no izanai (Listening to Gagaku: An Invitation to the Gardens of Sound)*, Iwanami Shoten, Tōkyō.

2013 *An Alternative Gagaku Tradition: The Garyōkai and Modern Osaka*, in De Ferranti, H. – Tokita, A., «Music, Modernity and Locality in Prewar Japan: Osaka and beyond», pp. 173-190, SOAS Musicology Series, Ashgate, Burlington.

2015 *Ekkyō Suru Gagaku: Kaigai No Daigaku Karikyuramu Ni Okeru Nihon Dentō Ongaku (Gagaku Crossing Boundaries: Japanese Traditional Music in the Ethnomusicological Programs at Universities Abroad)*, in «Kokusai Bunkagaku Kenkyū», n. 44, pp. 1-28.

TOKITA, A. M. – HUGHES, D. W. (eds.)

2008 *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, Ashgate, Aldershot.



VANNINI, PHILIP

2008 *Situatedness*, in Given, Lisa (ed.), «The SAGE Encyclopedia of Qualitative Research Methods», p. 815, Sage, Thousand Oaks.

VERGUNST, J. L. – INGOLD, T.

2006 *Fieldwork on Foot: Perceiving, Routing, Socializing*, in Coleman, S. – Collins, P. (eds.), «Locating the Field: Space, Place and Context in Anthropology», pp. 67-85, Berg, Oxford, New York.

VIVEIROS DE CASTRO, EDUARDO

2015 *The Relative Native: Essays on Indigenous Conceptual Worlds*, HAU Books, Chicago.

WENGER, ÉTIENNE

1998 *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*, Cambridge University Press, Cambridge, New York.

WIKAN, UNNI

1991 *Toward an Experience-Near Anthropology*, in «Cultural Anthropology», n. 3, vol. 6, pp. 285-305.

Abstract – IT

Questo articolo esplora tre diverse “modulazioni” di altrettanti concetti antropologici, modificati dal contatto con specifici momenti di ricerca sul campo. Viene presa in considerazione la pratica della musica di corte giapponese (*gagaku*) nel contesto del gruppo di amatori Nanto Gakuso, attivo a Nara, esplorando esempi di “enskilment”, “emplacement” ed “enactment” attraverso la traiettoria paradigmatica dell’incorporazione (*embodiment*). Propugnando una metodologia basata sul cosiddetto ‘apprendistato’, l’articolo introduce la nozione di ‘passion attendance’ (‘partecipazione passionale’), per descrivere come gli amatori della musica di corte giapponese articolano la propria passione. L’articolo suggerisce che questo concetto possa essere utile a riassumere diversi processi simultanei, allo stesso tempo rimanendo fedele alle concettualizzazioni e auto-descrizioni dei praticanti. In questo modo, gli strumenti analitici impiegati dal ricercatore possono risuonare più pienamente con le esperienze vissute degli altri partecipanti alla propria ricerca.

Abstract – ENG

This article investigates three different “modulations” of anthropological concepts, modified by contact with specific circumstances in the field. It looks at the practice of Japanese court music (*gagaku*) within Nanto gakuso, a group of amateurs active in Nara, and explores instances of “enskilment”, “emplacement” and “enactment” from the overall paradigmatic trajectory of embodiment. Advocating an apprenticeship-based methodology, the article puts forth the notion of ‘passion attendance’ to describe how lovers of Japanese court music articulate their participation. Ultimately, the article suggests that the concept can be useful in summing up different co-occurring processes, while remaining close to practitioners’ self-descriptions and understandings. In this way, the analytical tools employed by the researcher can resonate more fully with the lived experiences of his or her research participants.



ANDREA GIOLAI

È dottorando in cotutela presso l'Università Ca' Foscari di Venezia e l'Università di Leiden. Si è laureato con lode in Lingue e culture dell'Asia Orientale presso l'Università Ca' Foscari di Venezia e diplomato a pieni voti in flauto traverso presso il Conservatorio "A. Steffani" di Castelfranco Veneto. La sua ricerca è incentrata sulla pratica amatoriale della musica di corte (gagaku) nel Giappone contemporaneo. Da Settembre 2015 a Settembre 2016 è fellow Japan Foundation presso il Research Centre for Japanese Traditional Music della Kyoto City University of Arts.

ANDREA GIOLAI

Is a Ph.D. candidate at Leiden University and at Ca' Foscari University of Venice (co-supervision of doctoral studies). He holds a BA and an MA (cum laude) in Japanese Studies from Ca' Foscari University, and an MA in Musicology from the "A. Steffani Conservatory of Music" of Castelfranco Veneto (specialization: transverse flute; full marks). His research examines the non-professional practice of court music (gagaku) in contemporary Japan. From September 2015 to September 2016, he is the recipient of a Japan Foundation Fellowship, hosted by the Research Centre for Japanese Traditional Music at Kyoto City University of Arts.