



UNIVERSITA' DELLA CALABRIA

Dipartimento di SCIENZE POLITICHE E SOCIALI

Scuola di Dottorato

Conoscenze e Innovazioni per lo Sviluppo
«Andre Gunder Frank»

Indirizzo

Sviluppo territoriale e processi di globalizzazione

CICLO

XXV

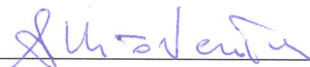
TITOLO TESI

LE PRATICHE AGRO-ECOLOGICHE COME RISPOSTA ALLA CRISI AGRARIA

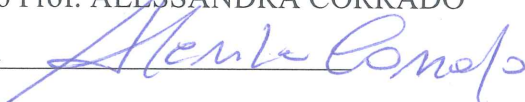
Processi di ricontadinizzazione in Andhra Pradesh, Karnataka e Tamil Nadu

**Settore Scientifico Disciplinare SPS/10 SOCIOLOGIA DELL'AMBIENTE E DEL
TERRITORIO**

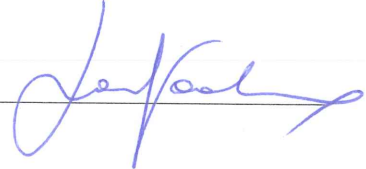
Direttore: Ch.mo Prof. ALBERTO VENTURA

Firma  _____

Supervisore: Ch.mo Prof. ALESSANDRA CORRADO

Firma  _____

Dottorando: Dott./ssa LARA VADACCHINO

Firma  _____

Indice

PROLOGO: UNA BREVE INTRODUZIONE ALLA RICERCA

Premessa 5

Le ipotesi di ricerca e la scelta dei casi studio 10

Dal prologo all'esodo: struttura della tesi 15

PARTE I PARODO: TEORIE SOCIOLOGICHE E TEATRO

Capitolo I. La costruzione teatrale della società: il teatro come metafora

1.1 Premessa: sociologia e teatro, un lessico in comune 20

1.2 La metafora drammaturgica, una costruzione teatrale della società

1.2.1 Attore sociale e attore teatrale nel *frame* di Erving Goffman 22

1.2.2 La rappresentazione teatrale: un *keying* realmente finto 31

1.3. Il teatro e la teoria di Alfred Schutz

1.3.1 Lo spettacolo come rottura del senso comune 37

1.3.2 Esempi di riemersione del dubbio: da Shakespeare
e Calderon la Barca, alle opere e al pensiero di Pirandello 44

Capitolo II. Le pratiche teatrali nella società: il dibattito sul teatro come oggetto

2.1. Premessa: Gurvith e la nascita della sociologia del teatro 55

2.2. Dopo Gurvitch

2.2.1 Duvignaud: lo studio del contesto sociale e dello spazio scenico
tra cerimonie sociali e cerimonie drammatiche 58

2.2.2 Il teatro come fatto sociale: una impostazione durkheimiana 65

2.2.3 Psiche collettiva e funzione drammaturgica:
tipi di società e tipi di teatro 68

3. La critica a Duvignaud e l'approccio di Maria Shevtsova

2.3.1 Il teatro come pratica sociale 73

2.3.2 Tra Bourdieu e Brecht: il campo, l'*habitus* e la rivoluzione teatrale 78

PARTE II AGONE: TEORIE E TECNICHE DEL TEATRO E SOCIOLOGIA

Capitolo III. Nel mondo delle teorie e delle tecniche del teatro:

il teatro come laboratorio sociale

3.1: Una premessa 89

3.2. Diderot e il problema della realtà 91

3.3. Memoria emotiva e sapere dell'esperienza nel Sistema di Stanislavskij 95

3.4. Dalla biomeccanica al biopotere: l'importanza del corpo 104

3.5 Dalla sociometria al sociodramma: l'approccio di Jacob Levi Moreno 115

3.6 Dopo Brecht: il teatro politico dagli anarchici ai "crudeli" 121

3.7 Teatro politico e teatro sociale:

Boal, l'etnometodologo dell'azione drammatica 127

PARTE III PARABASI: STUDIO ETNOGRAFICO DEI CASI

Capitolo IV. Etnografia dietro le quinte: l'analisi dei *case studies*

4.1. Metodo etnografico e contesti osservati

4.1.1 Sull'etnografia: una premessa 138

4.1.2 Osservazione partecipante, accesso al campo e strumenti
ausiliari di raccolta dei dati, le peculiarità dei *case studies* 143

4.1.3 I resoconti dell'esperienza: elementi per una comparazione 154

4.2.1 Il teatro del Lemming

4.2.1 La leggenda dei roditori suicidi, una presentazione 157

4.2.2 La comunicazione, lo spazio e il senso:
esperienze dal laboratorio *Le stanze di Amleto* 167

4.2.3 La relazione attore/spettatore nell'*Edipo dei mille* 184

4.3. Il Playback South

4.3.1 Il Playback come forma di *storytelling*
attiva e riflessiva: una presentazione 204

4.3.2 Il Playback South, il racconto tra identità
e le rappresentazioni collettive: il ruolo dello spettatore 212

PARTE IV ESODO: CONCLUSIONI E APPENDICE, PICCOLI ESPERIMENTI PER UNA SOCIOLOGIA TEATRALE

Conclusioni

Playdoubt: incontri per favorire il dubbio un esempio

Incontro n.1 E se tutti tornassero a casa con il dubbio nel cuore?

La scienza vista dalla sociologia e dal teatro di Brecht: un esperimento in aula 233

Riflessioni finali 240

Appendice

Playdoubt: Esperimenti per favorire il dubbio, altri esempi

Incontro n.2 Così è (se vi pare) 248

Incontro n.3 Emozioni e ragione nelle pratiche sociali:
una presentazione performativa 249

Bibliografia 253

Prologo

Una breve introduzione alla ricerca.

*Perché una realtà non ci fu data e non c'è,
ma dobbiamo farcela noi, se vogliamo essere:
e non sarà mai una per tutti, una per sempre
ma di continuo e infinitamente mutabile*

I vecchi e i giovani, Luigi Pirandello, 1913

Premessa

L'interesse per il tema del rapporto tra la sociologia e il teatro è nato dalle domande conoscitive emerse da alcuni concetti chiave del pensiero sociologico, quali quelli di “realtà” e di “senso”, e da una pratica costante dell'arte teatrale che mi ha indotta ad esplorarne la capacità di sollecitare riflessioni sulla realtà stessa, attraverso la messinscena.

Se da un lato, come scrive Melucci, «l'attenzione ai processi culturali attraverso i quali l'azione umana crea significati e li comunica è tornata al centro del dibattito delle scienze sociali» (1997, p.7), dall'altro, tuttavia, non sono ancora molti gli studi che si occupano del fenomeno teatrale in particolare. Infatti, tenuto conto che «nel panorama italiano la sociologia dell'arte, così come più in generale quella dei fenomeni culturali, ha stentato ad affermarsi [...] per ragioni legate alle debolezze accademiche della sociologia» (ibidem), appare evidente che assai più rari sono quei lavori che non solo si occupano di teatro, ma che ne fanno anche il mezzo per la conduzione di una ricerca sociale.

Con questo progetto, pertanto, desidero, contribuire all'intento di restituire al teatro l'attenzione sociologica che merita, non solo riportandolo alla luce come oggetto di studio ma, piuttosto, vista la sua profonda affinità con la società, facendone strumento¹ attraverso il quale indagarla.

Per far questo, ho individuato, tra le tecniche che gli sono proprie, quelle che, a mio avviso, si prestano a delineare uno specifico approccio, una *sociologia teatrale*

¹ Il termine “strumento/strumenti” è sempre utilizzato come sostituto e sinonimo di “tecnica/tecniche” nell'accezione di un «complesso più o meno codificato di norme e modi di procedere riconosciuto da una collettività, trasmesso o trasmissibile per apprendimento, elaborato allo scopo di svolgere una data attività manuale o intellettuale di carattere ricorrente» fornita da Luciano Galino in *Dizionario di sociologia*, Torino, UTET, 1978; 1983

basata su un corpus di strumenti che l'arte attoriale può mettere a servizio della sociologia, per rispondere alle nuove domande poste ad essa dalla crisi della modernità (Harvey 1989; Giddens 1990). Precisamente, la singolarità dell'esperienza e le pratiche della società globalizzata, la frammentazione dell'identità, insieme con l'accelerazione temporale e l'annientamento dello spazio promosso dall'iperealtà digitale (Baudrillard 1980; Bauman 1998; 1999), offrono oggi nuove occasioni al sapere sociologico per interrogarsi sul reale socialmente costruito, sui saperi quotidiani e la condivisione o discordanza rispetto al senso attribuito, dagli individui, alle cose del mondo. L'osservazione empirica di una porzione del reale, costituita dall'universo teatrale e realizzata con i mezzi stessi che questo mette a disposizione, consente al sociologo, a partire dal parallelismo tra attore sociale e teatrante formulato nella *metafora drammaturgica* da Erving Goffman e dal concetto di *costruzione intersoggettiva della realtà* di Alfred Schutz, di guardare alla rappresentazione come piega della realtà, ovvero come processo di costruzione di significati, mediante una prospettiva a lui inusuale, spesso inedita.

Nelle interazioni che dominano la vita quotidiana, il *senso comune* ci consente di dare per scontato tutto ciò che ci circonda affievolendo l'attitudine a porsi domande sul funzionamento del mondo sociale, attitudine che riemerge con forza dinanzi a nuove situazioni e imprevisti che non riusciamo, momentaneamente, a collocare nel bagaglio delle nostre esperienze. Un esempio di queste circostanze è rappresentato proprio da alcune esperienze di teatro sperimentale che, al pari delle ricerche condotte all'interno delle scienze sociali dall'etnometodologia, si mostrano modi alternativi attraverso i quali condurre indagini sociologiche.

Questo studio individua, quindi, un tipo di conoscenza teatrale in grado di fornire un sostanziale ed efficace supporto all'analisi dell'esperienza quotidiana e dell'agire sociale, per il quale il teatro non si configura più come espressione di tradizioni, o saperi cristallizzati, ma sollecita riflessioni sul costruito e contribuisce a costruire altre dimensioni della socialità diventando, allora, «un modello di simbiosi sociali» (Vallauri 1988, p. 317) dei rapporti tra gruppi che interagiscono compenetrandosi.

Difatti, la pratica drammatica di alcune esperienze innovative del teatro, come quelle che rappresentano l'intero mondo dei ruoli della società, costituisce un interessante occasione di riflessione e di osservazione di alcune modalità di interazione sociale, di interpretazione della realtà e dei suoi processi di costruzione fornendo, al contempo, dispositivi idonei al loro studio.

Finora, sono state prodotte ricerche (in prevalenza di sociologia della letteratura) che si sono concentrate sull'utilizzo dei testi drammatici come fonte per la ricerca sociale facendone testimonianza di dati contesti storici o trasformandoli in esempi di tipi di società e di comportamenti condivisi. Altre, come è avvenuto maggiormente in ambito socio-antropologico, con la sociologia dell'arte e dei contesti artistici o l'antropologia della performance, hanno sottoposto l'esibizione di un artista ad analisi scientifica in quanto considerata prodotto culturale, espressione di pratiche sociali diffuse, esempio di linguaggio non verbale o, ancora, manifestazione di uno specifico contesto geografico e temporale in grado di raccontare l'identità di un territorio e «sondare i punti deboli di una comunità» (Turner 1982, trad. it. p. 33). In questo panorama di studi, ho deciso di perseguire una terza possibilità, quella che va nella direzione della via indicata dal sociologo russo George Gurvitch di «utilizzare il teatro come tecnica di sperimentazione sociologica» (1956, trad. it. p. 25).

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

La prospettiva indicata dal sociologo russo mette in campo un nuovo accostamento alla ricerca che non esclude, ma attraversa, le due precedenti, soffermandosi su un aspetto in particolare del teatro: quello metodologico. Nonostante essa affondi le proprie origini nella Sociologia del teatro, di cui lo stesso Gurvitch è fondatore, in quanto fa dell'arte attoriale l'oggetto delle proprie argomentazioni, la sociologia teatrale può autonomizzarsi al fine di descrivere un uso prettamente metodologico del teatro che possa essere utilizzato anche in ambiti di ricerca che non riguardino il mondo dell'espressione artistica. Infatti, esercizi, training, workshop e laboratori espressivi, organizzati dalle compagnie, sono, dimostrazioni di un'azione collettiva condotta attraverso un *modus operandi* che può servire al sociologo per osservare la

comunicazione, le relazioni sociali e il modo in cui i soggetti costruiscono i vari regni della realtà.

È in questo senso che la *sociologia teatrale* costituisce un tipo di procedere empirico che fa uso degli esperimenti consentiti dall'azione drammatica per interrogarsi sul senso dell'agire e sui comportamenti posti in essere dagli individui. Essa fa riferimento ad una sociologia in grado di impiegare l'eredità del teatro per il raggiungimento dei propri scopi conoscitivi, in un utilizzo finale a servizio dell'impostazione scelta, di volta in volta, dallo scienziato sociale a seconda dell'oggetto della propria attenzione. L'arte drammatica mostra modelli interazionali attraverso i suoi esercizi, solleva interrogativi, sperimenta prassi comunicative alternative a quelle mosse dal vivere quotidiano, così che il sociologo possa servirsene nelle sue osservazioni per costruire le proprie categorie interpretative per l'analisi dei fenomeni sociali: dalle migrazioni, agli studi di genere, dai fenomeni organizzativi e dai processi collettivi, alla sociologia fenomenologica, dagli studi sulla produzione letteraria a quelli sulla stratificazione sociale e i consumi culturali.

Quindi per corroborare l'idea di base di questa prospettiva, sono partita, dal punto di vista teorico, dalle altre due prospettive per giungere alla terza. Prima di tutto ho preso in considerazione quelle teorie sociologiche con le quali il teatro ha a che fare indirettamente in altre parole quelle che ne fanno la fonte e metafora del loro argomentare. Secondariamente, ho introdotto quelle che ne fanno oggetto della loro attenzione e campo di studio. Infine, ho inteso mostrare come il teatro possa rappresentare un vero e proprio laboratorio per scopi empirici come contributo a favore dell'episteme sociologica.

Sintetizzando, il tema della relazione tra teatro e sociologia è stato concettualmente affrontato secondo tre dimensioni, di cui i casi studio sono espressione. Esse assumono il teatro come:

- *metafora della società*
- *oggetto di studio della sociologia*

che, per altro, costituiscono lo stato della letteratura scientifica, e, infine,

- *strumento per la raccolta di informazioni a servizio della ricerca sociologica.*

Per illustrare quest'ultimo punto mi sono avvalsa della descrizione di situazioni, esercizi e pratiche attoriali che, più o meno direttamente, si richiamano ai concetti chiave della teoria sociale sostenuti, anche, da brani tratti dal diario delle mie

esperienze teatrali pregresse. Infine, scelti i due casi studio sui quali concentrare la ricerca sul campo, ho sottoposto ad analisi etnometodologica le informazioni raccolte, mediante il metodo etnografico dell'osservazione partecipante, circa i comportamenti assunti da attori e spettatori all'interno delle performance e dei laboratori teatrali cui ho assistito e partecipato in prima persona.

Per approfondire le modalità di interazione innescate da esercizi e performance mi sono servita, quindi, dell'approccio qualitativo, in prevalenza in chiave etnografica, insieme all'intervista ad osservatori privilegiati e all'analisi di documenti che, come una lente di ingrandimento, mi hanno permesso di guardare alla rappresentazione come parte stessa della realtà e realtà alternativa, in grado di fornirmi feedback significativi su di essa.

In queste pagine ho cercato di mettere in evidenza un procedere osservativo-sperimentale che prende spunto dalle esperienze di quei gruppi che, dichiaratamente, affermano di volersi occupare dei fenomeni della società, dei ruoli dei suoi attori e del problema della realtà. Il *sociologo, o l'etnometodologo teatrale*, può attingere a questo sapere pratico per svolgere il proprio lavoro potendo scegliere, anche, di impiegare questo corpus di tecniche, coniugato al proprio bagaglio metodologico di scienziato sociale, per mettere a punto una serie di nuovi strumenti empirici a servizio del proprio interesse scientifico.

Questa figura del sociologo teatrale mi appare come colui che non solo analizza i rapporti di reciprocità tra sociologia e teatro e il mondo delle relazioni sociali della produzione teatrale ma che, riconoscendo la validità della prassi drammatica per la sociologia, ne esplora operativamente le potenzialità metodologiche estraendo da esse inedite modalità di osservazione per la raccolta dei dati che occorrono all'elaborazione delle proprie mappe e dei propri modelli interpretativi della realtà. Egli potrebbe apportare, ad esempio, modifiche *ad hoc* alla tecnica del *sociodramma*, di Jacob Levi Moreno, o alle tecniche recitative di cui ha scelto di avvalersi per condurre un esperimento etnometodologico, il che potrebbe prefigurare una declinazione specifica dell'etnometodologia: *l'etnometodologia teatrale*.

Del resto, colto nell'essenza del suo significato, inteso come movimento del corpo dell'attore nello spazio alla presenza di almeno uno spettatore, il teatro propone esercizi che si fondano su un'esperienza di interazione che va oltre il fatto estetico, l'artificio scenico e l'atto artistico. Riduttivo sarebbe relegare lo spettacolo o la performance ad una mera esposizione pubblica di atti estetici incorniciati nei confini

di un sipario. Essendo infatti quello teatrale un linguaggio non verbale, i suoi luoghi, qualsiasi essi siano (dagli anfiteatri alle piazze del teatro di strada, ai caffè letterari, ai musei di arti visive), sono spazi di incontro tra individui, nei quali si pone collettivamente in essere la prassi comunicativa. È in questa accezione che la rappresentazione diviene una forma di *meta commento* (Geertz 1973), un modo mediante il quale la società (compresa la comunità scientifica) osserva sé stessa descrivendosi attraverso un segmento di comunicazione che realizza al suo interno. Lo scienziato sociale realizza, così, un processo di *meta-osservazione* essendo un osservatore di secondo ordine poiché guarda all'oggetto della propria riflessione appartenendovi egli stesso, in altre parole osservando altri osservatori (Luhmann 1990, 1996, 2003, 2007).

La forma del meta-commento e il flusso di comunicazione all'interno dei sistemi hanno creato maggiori possibilità di esperire il mondo e ne hanno individuato zone di problematicità. L'azione drammatica è azione e significato, manda e demanda messaggi al pubblico attraverso la comunicazione. Non solo, ma si tratta di manifestazioni artistico-sociali che, favoriscono la riflessione critica del sé del soggetto, nella sua dimensione prettamente individuale e che, con più forza, insistono sulla identità sociale dell'individuo stesso, immerso nel proprio contesto culturale che costituisce, *de facto*, la realtà che lo circonda². La performatività con la quale un gruppo socio-culturale racconta sé stesso costituisce una forma di *riflessione* in quanto svolge la stessa funzione compensativa realizzata in altre culture dai riti tribali (Turner 1982). L'arte, compreso il teatro, in quanto fenomeno prodotto socialmente in una costante interazione tra creazione di senso, contesti relazionali e pratiche degli attori, può fornire, quindi, nuove risposte alla crisi dell'esperienza e dell'identità, nonché un apporto concreto alla *riflessione sociologica* (Melucci 1998, 2002).

Le ipotesi e la scelta dei *case studies*

Ma qual è oggi il rapporto tra sociologia e teatro? È possibile utilizzare le conoscenze teatrali come strumento per la ricerca sociale? Se sì, in quali contesti e con quale efficacia? Come anticipato, le ipotesi e gli obiettivi di questo studio

² Nel 2013 Scheherazaad Cooper, ricercatrice del Sociology of Theatre and Performance Research Group (STPRG) presso la Goldsmiths University di Londra, ha concluso il proprio PhD con uno studio empirico sulla relazione performer-spettatore nella classica danza indiana Odissi, analisi che ha svolto con e sul gruppo di danzatrici di cui è membro come ballerina.

muovono i loro passi sul sentiero della letteratura che le ha precedute, tuttavia intendono non solo ampliarne i confini dal punto di vista teorico ma, anche, porsi come esempio empirico in grado di dimostrarne la loro diretta applicabilità.

Di conseguenza, a partire dalla produzione scientifica precedente sull'argomento, intendo dimostrare l'esistenza di una relazione profonda che la sociologia intrattiene con il teatro oltre il suo uso prettamente metaforico e mostrare la validità e l'efficacia di alcune tecniche e performance del teatro sperimentale - intese come quelle attraverso verso le quali alcuni registi, attori e compagnie si sono occupati di rappresentare i ruoli della società moderna - come strumenti utili alla ricerca empirica per mettere in luce, smascherare e disvelare i processi di costruzione sociale della realtà favorendo ulteriori occasioni di esercizio del pensiero critico e rispondere, così, ai nuovi interrogativi posti alla sociologia dalla società contemporanea.

Negli esperimenti di queste compagnie, il dualismo attore/spettatore è messo in crisi, spesso ribaltato, per dimostrare la natura palesemente artificiale della distinzione: questo genera spaesamento e riflessione per cui la quotidianità è interrotta dalla straordinarietà della circostanza e nella quale tutti concorrono ad una nuova definizione del senso attribuito alla situazione e al loro nuovo ruolo (Garfinkel 1963). Gli spettatori, da osservatori passivi, divengono attori attivi e diventano l'oggetto dell'osservazione da parte degli attori, entrambi, a loro volta oggetto dello sguardo e dello studio del ricercatore.

Considerato il teatro un pezzo di realtà, lo svelamento delle pratiche di assunzione del ruolo, che avviene all'interno della finzione scenica, permette un loro riconoscimento anche all'esterno di essa, da parte degli attori sociali che contribuiscono all'atto drammatico.

Dunque, il teatro può assolvere al compito che tradizionalmente gli era stato affidato anche da parte del potere economico e politico di imitare la vita e replicare in proskenio i poteri delle istituzioni sociali, oppure, come diceva Jaques Derrida a proposito del libro di Antonin Artaud *Il teatro e il suo doppio*, distruggere questa imitazione perché più delle altre arti «porta il segno di questo sforzo di rappresentazione totale in cui l'affermazione della vita si lascia sdoppiare e scavare dalla negazione!» (Derrida 1938, trad. it. p. 302).

Ogni individuo indossa la maschera del ruolo che sta interpretando e dietro la quale si nasconde. Per questo l'approccio di Goffman è detto *drammaturgico*: il teatro

diventa la metafora che permette di comprendere come gli individui agiscono nel corso della loro vita quotidiana, assumendo su sé stessi molteplici ruoli nel corso della stessa giornata. La sostituzione delle maschere, nell'atto continuo del mascheramento è di per sé il palesamento della necessità degli individui di interpretare ruoli di volta in volta coerenti con il proprio status.

Le domande cognitive dalle quali sono partita per dare inizio a questa indagine, e che riporto di seguito, nascono da una base teorica pre-comprensiva, che trova il suo antecedente in quegli esempi della letteratura teatrale in cui si racconta dello smascheramento, dei processi di costruzione del senso e della realtà che avviene attraverso l'utilizzo della fictio teatrale e della rappresentazione, come direttamente avviene nel *metateatro* di Shakespeare e Pirandello, nelle opere di Brecht e indirettamente nelle opere di De Cervantes e De La Barca:

- *Quali azioni e quali comportamenti mette in atto l'individuo-spettatore, nel quadro dello scambio simbolico della situazione-contesto "performance teatrale", quando è sollecitato a rispondere agli stimoli degli attori di teatro sperimentale che si sono assunti il compito di voler svelare alcuni meccanismi di costruzione sociale della realtà?*
- *E' plausibile ipotizzare che esperimenti del genere producano dati utilizzabili ai fini delle analisi poste in essere dalla sociologia?*
- *Lì dove le finalità di certe compagnie vanno esattamente nella direzione della ricerca sociale, attraverso l'impiego di tecniche proprie ma anche di quelle appartenenti al bagaglio delle scienze sociali stesse, questa reciprocità può lasciar prefigurare un nuovo tipo di conduzione di ricerca sociologica?*
- *Se sì, si può parlare, in questi casi, di un vero e proprio metodo di sociologia teatrale nel quale il "sociologo teatrale" è colui che nello svolgimento della propria indagine utilizza, avendone maturato le competenze, le tecniche del teatro?*
- *Cosa avviene tutte le volte che la metafora del "frame" prende vita dentro e fuori il palcoscenico di un teatro?*

Mediante l'analisi e la comparazione dei vari metodi teatrali, l'osservazione partecipante e l'esperienza svolta all'interno dei gruppi scelti come casi e attraverso la realizzazione di piccoli esperimenti finali, intendo dare testimonianza della forza esplicativa di una *sociologia teatrale* dimostrando che lo scienziato che possiede il background per farlo può non solo utilizzare gli esercizi teatrali modellandoli sulle

proprie esigenze di ricerca o affinarli ma , meglio ancora, crearne di nuovi su misura per le proprie indagini, assumendo cioè il ruolo attivo di un *ricercatore*³. Come detto, infatti, pur appartenendo a Gurvitch, l'idea di applicare empiricamente le tecniche teatrali all'attività esplorativa del ricercatore sociale, appare assai più opportuno nominare *sociologia teatrale* questa specifica possibilità, sottolineando il momento in cui il teatro cessa di essere sottoposto all'esame della sociologia iniziando a contribuirvi come *pars construens*. È in quest'ultima direzione che si colloca la mia definizione di *sociologia teatrale*, che si può porre al confine tra la sociologia del teatro e la Metodologia della ricerca sociale, la cui accezione è volta a delineare un ambito specifico di intervento scientifico. Invero questa suddivisione si sovrappone, per tornare ad un *unicum* concettuale, nei *case studies* scelti e osservati sia sul piano delle tecniche utilizzate sia sul piano dell'azione e del soggetto collettivo, pertanto come piccole comunità. Le pratiche teatrali delle due compagnie che ho scelto verranno sottoposte ad un'analisi della performance in quanto essa costituisce il mezzo con il quale questi soggetti manifestano la volontà di ricercare risposte o di formulare nuove domande che interrogano la struttura del sistema sociale. Ho concentrato la ricerca sull'osservazione e l'analisi sociologica delle performance e dei training come pratiche che danno vita a precise dinamiche sociali, caratterizzate da interazioni brevi nella durata ma molto intense. Infatti, queste circostanze, configurandosi come rotture della routine quotidiana e del senso attribuito, normalmente, dai soggetti alle cose e alle esperienze vissute, generano comportamenti inattesi tra gli attori e tra attori e spettatori in quegli spettacoli dove questi ultimi sono emotivamente e fisicamente coinvolti.

L'individuazione di compagnie i cui lavori soddisfano queste circostanze è stata resa possibile dalle grandi rivoluzioni teatrali realizzatesi a partire dalla seconda metà del secolo scorso, tra cui il teatro epico di Brecht, che hanno portato ad una maggiore e visibile attenzione dei teatranti nei confronti dell'organizzazione della società.

Uno di questi casi è rappresentato dalla compagnia del Teatro del Lemming di Rovigo (*Lemming* soltanto), le cui sperimentazioni sono sempre andate nella

³ La ricerca-azione o *action research*, la cui formulazione negli anni '40 è attribuita al lo psicologo tedesco Kurt Lewin, designa un particolare modo di concepire la ricerca, il quale si propone non soltanto di approfondire le questioni teoriche relative ad uno specifico campo di indagine, ma ne prevede l'apporto di cambiamenti migliorativi attraverso pratiche condotte dagli attori sociali che ne fanno parte e dai ricercatori che ne analizzano le dinamiche come caso di studio. In questa accezione il *ricercatore* costituisce idealmente la figura di quello scienziato sociale interviene sul proprio oggetto: lo studio della società, contribuendo in prima persona alla sperimentazione di tecniche che possano migliorare i metodi con i quali egli conduce le proprie ricerche.

direzione di un *teatro dello spettatore*, nell'accezione propria di colui che interviene in prima persona nell'evento, un teatro in cui osservanti e osservati si scambiano la parte. La compagnia, infatti, coinvolge il pubblico in modo diretto, sensoriale, drammaturgico, in un incontro/scontro che spesso volte avviene con un pubblico a numero chiuso, di 20, di 5, di 30 spettatori per volta o anche composto da uno spettatore soltanto, come nel caso dell'*Edipo: rito augurale per spettatore solo*, replicato ben oltre le 4000 volte nelle quali sono state registrate attraverso appunti scritti ed episodi raccontati, le diverse reazioni dello spettatore agli stimoli degli attori e i feedback che questi anno ricevuto durante la condivisione dell'esperienza. L'osservazione di quanto avviene negli spettacoli o nei laboratori teatrali del *Lemming* (nei quali anche il regista e gli attori si rimettono in discussione costruendo il loro mondo relazionale al di là del palcoscenico e in funzione di esso), può permettere allo scienziato sociale la raccolta di elementi cognitivi che riorganizzati permettano di giungere alla costruzione di *idealtipi*⁴ e categorie cognitive con le quali dar nome, "battezzare" nuovi eventi di costruzione del senso lì dove la costruzione è doppiamente tale, essendo il processo stesso attraverso il quale, di fatto, si fa crollare il muro della quarta parete⁵, la distinzione tra attore e spettatore, tra osservatore ed osservato. Il teatro narra storie mostrandole, racconta pezzi di realtà o di realtà immaginate, possibili, altre volte sconfinando nell'invisibile e nell'impossibile con la forza dell'evocazione e sulla scena appaiono fantasmi, resuscitano morti, volano fate. Immaginario e immaginazione si incontrano, si scontrano, si confondono. In un sistema sociale complesso la cui stessa cultura è articolata secondo tale complessità. La narrazione e la performance recitativa possono essere considerate "modalità attive ed agenti della cultura espressiva, *active and acting*" (Turner 1982, trad. it. p. 183). È come se le realtà, già multiple (Schutz 1945) si riflettessero, trasformate, in un loro magico doppio speculare dove le immagini mutano e si distorcono, si sovrappongono, si allargano e rimpiccioliscono

⁴ in senso weberiano.

⁵ Il termine è stato coniato da Dennis Diderot nel 1758, divenendo di uso comune nel gergo teatrale grazie al movimento realista a cavallo tra il XIX e il XX secolo. Esso indica un muro invisibile, immaginario, che separa il palcoscenico dalla platea. Ha la funzione di mantenere distinti e separati il piano della rappresentazione da quello della vita e lo spettatore dall'attore. Questi, infatti, nell'interpretazione del proprio personaggio deve ignorare la presenza del pubblico in sala, fingendo che non esista. La rottura di questo paradigma teatrale è attribuita, principalmente, a Bertolt Brecht nelle cui opere, al contrario, il pubblico non è solo inserito nello spettacolo come elemento drammaturgico, ma, esplicitamente, invitato a riflettere sulle circostanze rappresentate sul palco come specchio di circostanze quotidiane, di relazioni sociali.

mostrando la natura sociale dell'uomo, le strutture e le istituzioni che egli stesso ha costruito, come manifestazione di questa socialità, in nuove forme, prospettive ed accostamenti i cui riflessi inducono, almeno per comparazione con le loro apparenze originarie, alla riflessione.

Ciò è maggiormente osservabile in quegli studi che a partire da Moreno e Boal si sono occupati di raccontare, analizzare, mostrare l'immaginario collettivo di gruppi marginali come le comunità di migranti. È quanto nel 2008 è stato fatto con il progetto *I.P.S.A. Identity, Performance and Social Action: Community Theatre Among Refugees*, condotto dalla sociologa Mira Yuval-Davis della University of East London (UEL) e dai suoi collaboratori e il cui scopo è stato, appunto, quello di esplorare i processi di costruzione dell'identità e le sue trasformazioni all'interno dello spazio del teatro partecipativo e i collegamenti tra questo e l'azione sociale. L'*I.P.S.A.* è uno studio sull'identità e l'immaginario collettivo che si concentra sui rapporti sé e non-sé nella costruzione soggettiva e intersoggettiva della relazione con l'alterità, attraverso le narrazioni e le storie di vita raccontate da quattro gruppi di rifugiati di etnie diverse. Queste narrazioni vengono poi messe in scena, alla presenza dei loro narratori, dal *Playback South Theatre* e dal *Forum theatre* fondato a Londra dallo stesso Augusto Boal.

Ho scelto, così, il *Playback* come mio secondo caso-studio poiché non solo è stato utilizzato come tecnica per la raccolta di materiale fondamentale per l'analisi dell'equipe dei sociologi della East London, ma come nel caso del Lemming, prevede una riformulazione del canonico ruolo dello spettatore.

Gli studi di caso costituiscono, insieme ad altri esperimenti socio-teatrali citati, un significativo esempio dell'importanza giocata dalle tecniche poste in essere dalla cultura teatrale atte a favorire processi di comprensione e riconoscimento delle costruzioni della realtà sociale valorizzando l'intrinseca proprietà interazionale della formula teatrale, già ampiamente sperimentata in altre parti d'Europa.

Dal prologo all'esodo: struttura della tesi.

Un tale approccio scientifico al teatro non può che presentarsi, barthesianamente, transdisciplinare. I suoi riferimenti all'antropologia, alla psicologia, alla storia, alla linguistica e allo studio della comunicazione, e, soprattutto, al materiale proveniente dalla letteratura e dalla filosofia, mettono insieme voci differenti sulla relazione tra

teatro e società. Un approccio, quindi, fatto di interazioni e incursioni interdisciplinari in cui le frontiere, come in tutti quegli studi che in generale si occupano di cultura, non sono mai marcatamente definiti.

Questo lavoro è diviso in cinque parti che rispecchiano i momenti di esecuzione di una commedia greca: *prologo*, *parodo*, *agone*, *parabasi* ed *esodo*. Seppure la struttura della tragedia non fosse dissimile, nonostante presenti nomi diversi che ne incarnano i momenti salienti, tuttavia, la scelta è ricaduta sul genere della commedia greca, meno nota di quella latina, perché non si concentra sull'agire singolo del soggetto, costretto a scegliere tra eventi tragici e tragiche soluzioni, ma esalta il carattere sociale e riflessivo degli eventi narrati che rappresentano una critica e una forte satira alle istituzioni della società. Tralasciando di soffermarmi sulla funzione del *prologo*, che è la parte recitata prima dell'ingresso del coro ed è una sorta di anticipazione e cappello iniziale o introduzione, il *parodo*, chiamato così perché i *parodoi* erano i corridoi di passaggio laterale che conducevano innanzi all'orchestra, è il momento dell'esibizione del coro in cui dialoga con il primo attore svolgendo la funzione di introdurre, con il canto, gli eventi che accadranno sulla scena e che nella mia tesi, proprio come quei corridoi, sono i passaggi necessari della teoria per favorire la comprensione dei casi empirici. La *parodo*, ossia tutta la prima parte contiene il primo capitolo nel quale sono esplicitati alcuni tra i più noti ed importanti concetti della sociologia classica, affinché facilitino la comprensione di come il teatro possa farsi oggetto e mezzo dello sguardo sociologico, ma soprattutto di come possa farsi strumento di svelamento dei meccanismi attraverso i quali una collettività costruisce il mondo di significati che la circonda.

Sempre nella prima parte è collocato anche il secondo capitolo, quello che scenderà nel dettaglio costituito dal pensiero dei “padri fondatori” della sociologia del teatro dai primi esperimenti condotti da alcuni di loro, tra i quali il *test sociometrico* di Jacob Levi Moreno alle comparazioni storico-sociali di Jean Duvignaud, fino all'istituzione, piuttosto recente, del PhD in Sociology of theatre and Performance Research Group (STPRG) voluto da Maria Shevtsova. Questa parte contiene le teorie sociologiche e il dibattito sociologico che, nel corso degli anni, si è costituito attorno al tema della relazione tra studi sociologici e pratiche teatrali; queste prospettive rimandano direttamente al teatro o lo assumono come oggetto illustrando, al contempo, gli strumenti teorici funzionali all'osservatore che decide di inquadrare e “catturare” la porzione di realtà che desta il proprio interesse scientifico mediante

l'acting della tecnica drammaturgica. A seguire, *l'agone* sarà quella parte della ricerca che fungerà da ponte tra la sociologia e l'uso empirico dello strumento teatrale mediante la citazione delle teorie e delle tecniche proprie dell'arte drammaturgica. Questo "ponte", che attraverserò insieme al mio lettore, passerà per quell'universo parallelo, quella realtà alternativa tra le multiple realtà che ci circondano di teatranti che hanno condizionato e spesso rivoluzionato il concetto stesso di interazione in teatro, rendendosi noti non solo nel panorama della drammaturgia ma considerati tra i più importanti intellettuali del secolo scorso tra cui Stanislavskij, Brecht, Grotowski, Barba, Artaud, Boal. *L'agone* dalla prima parte mi condurrà al di là delle ipotesi, alla loro verificabilità, ossia alla *parabasi*, che nella struttura della commedia costituisce quel momento in cui l'attore si leva la maschera ed si avvicina all'uditorio, fino alle prime file dove siedono illustri cariche pubbliche, per iniziare a dialogare satiricamente con loro. È, simbolicamente, quella parte della ricerca che con i suoi modelli mette in evidenza la capacità della tecnica teatrale di «trascendere la superficie della realtà» (Brook, 1987, trad. it. p. 31), di smascherare le costruzioni sociali mostrando la diretta applicabilità di una *sociologia teatrale*.

L'esodo, costituisce la parte finale di questo lavoro nel quale sono contenute le conclusioni e i *Playdoubt experiments* (perché giocano con il *dubbio schultziano* attraverso una sua teatralizzazione), ovvero, piccoli esempi che mostrano ulteriori possibilità di connubio tra la sociologia e il teatro, utilizzabili dal *ricercatore* desideroso di sperimentare le possibilità offerte dalla sociologia teatrale.

Essa pone in essere la possibilità concreta di un superamento della metafora drammaturgica e della dicotomica separazione tra attore sociale ed attore teatrale e tra attore e spettatore mediante l'esplorazione di esempi di conduzione congiunta, dove i linguaggi si avvicinano, concorrendo all'osservazione del medesimo oggetto, pur rimanendo sostanzialmente ciascuno nella propria sfera di competenza.

Per questo motivo, inizierò la mia trattazione partendo dalle teorizzazioni di Erving Goffman in "combinato disposto" con le teorie fenomenologiche sulla realtà come risultato di una costruzione a partire dalla conoscenza della vita quotidiana e del senso delle affermazioni di Alfred Schutz, di Harold Garfinkel e del costruzionismo sociale di Peter Berger e Thomas Luckmann. In seconda battuta, compirò una riflessione circa i contributi dati al tema di questa disquisizione dai sociologi del teatro in senso stretto, partendo dal saggio di Georges Gurvitch, dall'analisi durkheimiana del teatro nei vari tipi di società affrontata da Jean Duvignaud e da

Maria Shevtsova attraverso il suo un approccio bourdieusiano al teatro e all'analisi della performance.

Ripensando a questi riferimenti e alla proposta di Gurvitch di utilizzare il teatro come strumento di ricerca sociale, la domanda speculativa da porsi è la seguente: se durante l'interazione tra più soggetti l'apparenza, la facciata e la maniera influenzano l'incontro, lasciando che l'attore sociale definisca il proprio ruolo in quel momento e «se - quindi - l'espressione abituale è già una maschera che assolve bene alla propria funzione, a che scopo indossarne un'altra?» (Brook, 1987, trad. it., p. 185)

PARTE I: PARODO TEORIE SOCIOLOGICHE E TEATRO⁶

⁶ Per esigenze di riservatezza, le persone citate nel testo saranno indicate attraverso l'uso di pseudonimi scelti a tutela della loro reale identità. Pertanto, i nomi menzionati sono nomi di fantasia, tuttavia, la lista contenente i dati circa la loro reale identità è posseduta dal tutor e dalla scrivente.

I documenti fotografici sono stati reperiti negli archivi digitali delle compagnie teatrali.

Le parti tradotte dai testi originali sono a mia cura.

Capitolo I

La costruzione teatrale della società: il teatro come metafora

1.1 Premessa: sociologia e teatro, un lessico comune

Se qualcuno si domandasse cosa abbiano in comune la sociologia e il teatro, probabilmente con una certa immediatezza, risponderebbe “la pratica dell’interpretazione da parte di un attore”. Dal latino *actor*, colui che agisce, dal verbo intransitivo *agere* che significa “spingere”, l’attore nel registro linguistico della drammaturgia è colui che agisce sul palcoscenico e che, presumibilmente, ha fatto del teatro la propria passione o professione. Per la sociologia, l’attore è colui che pone in essere l’azione alla quale dà, soggettivamente, senso, che essa è chiamata a comprendere (Weber 1913, 1922). Sia l’attore sociale che l’attore teatrale inscenano azioni cui attribuiscono significati. Essi sono conferiti in base al ruolo interpretato dagli individui che, all’interno della circostanza, vi agiscono. Su questa capacità interpretativa, che l’attore sociale condivide con l’attore teatrale, si fonda la costruzione teorica di Erving Goffman della *metafora drammaturgica*. Essa assume, infatti, che l’individuo, esattamente come nel caso del professionista del palcoscenico, possieda una serie di abilità tecniche, paragonabili a quelle attoriali, grazie alle quali, in situazioni pubbliche, è in grado di interpretare il proprio ruolo sociale dinanzi agli altri. Questo concetto mette in evidenza l’interesse che la sociologia ha nutrito, e può continuare nutrire, nei confronti del teatro, rafforzato dal fatto che «nell’azione scenica, e nell’idea di ruolo [...] dell’attore, appare insito un modello di singolare efficacia per l’interpretazione dei fenomeni dell’azione [...] e dell’interazione sociale» (Gallino, in Meldolesi 1986).

Ma prima di scendere nel dettaglio del confronto tra l’attore sociale e l’attore teatrale, che costituisce il fulcro concettuale della relazione tra la sfera della sociologia e quella del teatro, vorrei citare qualche altro termine lessicale che essi condividono. *L’atto*, ad esempio, nel linguaggio comune è l’azione che espleta volontariamente un comportamento, mentre nel dominio linguistico del teatro, l’atto teatrale, è ciò che divide un’opera in tempi narrativi costituiti da una serie di eventi

rievocati sulla scena. Il *costume* è l'indumento degli attori, una sorta di maschera che codifica il linguaggio del loro corpo, ma è, anche, un insieme di comportamenti collettivi codificati. Il termine *persona*, che oggi indica la realtà umana e il singolo individuo nella sua interezza e concretezza, proviene, invece, dal verbo *personare* che significa "far risonare", "proclamare ad alta voce" poiché "persona" era la maschera caricaturale che usavano gli attori, nell'anfiteatro greco, per amplificare la voce.

Nella lingua anglosassone il termine *acting* è spesso sostituito da quello di *playing* che assume il doppio significato "recitare", in modo professionale, ma anche di "giocare" che è quanto il teatro, ma anche l'arte e la letteratura, si propone di fare dagli esordi della sua nascita, ovvero, di giocare con la realtà, di metterla in forma assolvendo alla funzione di dare una risposta organizzata, anche esteticamente, alla «necessità di una presa di distanza – da essa – socialmente salvifica» (Parini 2012, p. 11). Dunque, la duplicità dell'agire, cui il teatrante dà vita sul palcoscenico, come attore e attore sociale, consente di "spingere", di "condurre" ad una riflessione (Turner 1982, trad. it. p. 188): egli è colui che "seduce", che "conduce a sé" (Munaro 2010). È per queste ragioni che l'esperienza teatrale è esperienza di condivisione e di riflessione, infatti:

la capacità di trascendere l'ordine sociale, che l'arte ha sempre tenuto aperta nelle culture, diventa oggi risorsa necessaria per la sopravvivenza dei sistemi complessi nei quali l'informazione può facilmente ridursi a pura circolazione di segni, perdendo il suo carattere di veicolo di senso. Una sociologia che sappia considerare l'arte – e quindi anche il teatro – come prodotto e produttore di relazioni sociali contribuisce dunque a rivelare processi vitali del mutamento in corso nelle società contemporanee (Melucci 1997, p. 10).

Rivelare il mutamento delle società vuol dire confrontare nel tempo diverse messe in forma della realtà; significa attribuirle significati che, incorniciandola in situazioni specifiche, permettono la comprensione del mutare dell'organizzazione dell'agire sociale da parte degli individui. Osservare la realtà, pertanto, presuppone, da parte dello scienziato sociale, l'individuazione di queste attribuzioni di significato, dei regni dell'esperienza che la costruiscono. In termini sociologici, la realtà perde così il proprio carattere finito per moltiplicarsi in una serie di *province di significato*, ossia di altre realtà definite, di volta in volta, dalle esperienze dei soggetti condizionati,

nella manifestazione dei loro comportamenti, dal ruolo ricoperto nelle circostanze della vita in cui sono coinvolti. Tra queste *realità multiple*, la dimensione quotidiana non è che uno dei regni possibili (Schutz 1945a, 1954; Goffman 1959, 1974; Garfinkel 1963), il cui funzionamento è paragonabile, secondo Goffman, a quello di una rappresentazione teatrale.

Attraverso il pensiero di questo autore metterò in risalto, nei paragrafi seguenti, le affinità che l'arte drammaturgica condivide con le scienze sociali per poi, nella seconda parte, allontanarmi, in parte, da queste similitudini e dar spazio alle peculiarità dell'arte drammatica utilizzabili nel campo della ricerca empirica all'osservazione e all'interpretazioni delle relazioni sociali.

1.2 La metafora drammaturgica, una costruzione teatrale della società

1.2.1 Attore sociale e attore teatrale nel *frame* di Erving Goffman

Nel precedente paragrafo ho accennato all'impianto teorico di Goffman spiegando che, il sociologo canadese, affronta lo studio della vita quotidiana al pari di una rappresentazione teatrale. La sua attenzione è rivolta, principalmente, a quei momenti della vita di tutti i giorni che prevedono l'uso, da parte degli attori, di codici comportamentali di carattere ritualistico che egli analizza a partire dalla loro somiglianza con le parti interpretate in teatro da chi è in scena. «La similitudine tra la vita quotidiana e i vari mondi della finzione» (Goffman 1974, trad. it. p. 50) consente, così, all'osservatore di comprendere quali siano i meccanismi messi in moto dagli individui nel loro fare comunicativo e quali forme queste interazioni possano assumere nel processo che costruisce la realtà.

In altre parole, la prospettiva teatrale individua i punti in comune esistenti tra la vita quotidiana degli individui di una società complessa e il palcoscenico del teatro, ovvero, tra l'agire dell'attore teatrale e quello di ciascun individuo chiamato, a seconda della circostanza, ad interpretare un ruolo durante l'interazione che ha con gli altri. Prima ho accennato al fatto che lo studio delle interazioni sociali non può prescindere dal senso attribuito soggettivamente dagli attori alle loro azioni, pertanto,

il pensiero goffmaniano è profondamente influenzato da quello di Max Weber, per il quale la disciplina sociologica:

si propone di intendere in virtù di un procedimento interpretativo l'agire sociale, e quindi di spiegarlo causalmente nel suo corso e nei suoi effetti [...] l'agire è quell'atteggiamento umano dotato di senso soggettivo, così che l'agire sociale sia - un agire che sia riferito - secondo il suo senso, intenzionato dall'agente o dagli agenti - all'atteggiamento di altri individui, e orientato nel suo corso in base a questo (Weber 1920-22, trad.it. vol. I p.4).

L'attore sociale è, quindi, colui che pone in essere l'agire sociale cui lo scienziato deve dar senso perché «comprendere, interpretare e spiegare sono tre termini che vengono usati per fare riferimento alla natura dell'operazione dell'osservatore» (Sparti 2010, sp).

Nel porre in essere le azioni della propria vita, l'attore è condizionato dalla presenza altrui così che, in normali situazioni, egli «presenta sé stesso e le sue azioni agli altri, [...] guida e controlla le impressioni che costoro si fanno di lui, e il genere di cose che può o non può fare mentre svolge la sua rappresentazione in loro presenza» (Goffman 1959, trad.it. p. 9). Dal canto loro, le persone che assistono alle azioni dell'attore «cercano di avere informazioni sul suo conto o di servirsi di quanto già sanno di lui» (ivi, p. 11). Nelle circostanze quotidiane della vita, quindi, vi è un gruppo di performance e un gruppo di audience, proprio come in teatro v'è chi recita, interpretando una parte, e chi osserva, dalla platea, la recitazione cercando di scoprire quanto più possibile sul personaggio che vede prender vita. La differenza sostanziale di cui Goffman tiene conto, in questa similitudine, è che il pubblico quotidiano costituisce, a sua volta, un gruppo che mette in scena la propria parte. Appare evidente che questa metafora, allora, si addica maggiormente proprio a quegli studi che, come questo, prendono in considerazione non le rappresentazioni del teatro ottocentesco, dominato dal dare per scontata l'inesistenza del pubblico come attore collettivo che partecipa dell'evento teatrale (con il riso, gli applausi, o viceversa i fischi), ma quegli esempi di teatro non convenzionale in cui si chiede allo spettatore di assumere un ruolo attivo. Ogni attore sociale, sia esso un individuo o un gruppo di individui, interpreta, quindi, dei ruoli all'interno della società, i quali mutano a seconda della circostanza che lo coinvolge, proprio come avviene in teatro, dove i

ruoli cambiano a seconda dello spettacolo che si mette in scena o a seconda della scena all'interno dello stesso dramma: così la realtà sociale può attivare uno alla volta il ruolo che esercitiamo a seconda della situazione nella quale siamo immersi: ricercatore a lavoro, padre di famiglia a casa, spettatore in platea, ecc. In ognuna di queste circostanze la propria interpretazione varierà a seconda del ruolo ricoperto e dell'audience dinanzi al quale ci si trova. Proprio come in una commedia di Goldoni dove la ribalta è nettamente distinta dal retroscena, così nelle performance quotidiane gli individui al riparo dagli sguardi e dai giudizi del pubblico, in situazioni che non richiedono regole precise, assumono comportamenti differenti, di gran lunga più informali. Il teatro pre-brechtiano è costituito, anche architettonicamente infatti, dal divario tra la *scena* o *stage*, che è quella dove l'attore si esibisce di fronte al pubblico cercando con la sua performance di far scaturire in esso certe impressioni e di sostenere il ruolo che sta interpretando, dando l'illusione che la sua identità in quel momento sia quella sul palco, e il *retroscena* o *backstage* dove l'attore, non più personaggio cambia il proprio ruolo, discute con il regista, parla con gli altri attori anch'essi sciolti dalla parte che impersonano durante lo spettacolo. Sulla scena, davanti all'audience, negli spazi pubblici e formali l'attore interpreta il proprio ruolo mostrando ciò che all'*apparenza* deve consentire a chi lo ascolta di individuarne lo status facendo ricorso ad una *facciata personale*, ovvero utilizzando un certo tono di voce, un determinato comportamento, un abbigliamento consono, ecc, e alla *maniera* cioè al modo in cui egli incarna la sua facciata personale se con timore piuttosto che sicurezza, se con impaccio piuttosto che padronanza. Così come il pubblico in teatro formula delle aspettative su ciò che andrà a vedere, in merito alla coerenza tra la storia, la sceneggiatura del dramma e i ruoli degli attori che interpreteranno il personaggio, così l'attore sociale prefigura una condivisione del senso attribuito da sé e dagli altri alla medesima circostanza e al proprio ruolo in una relazione univoca tra ambientazione e apparenza. Quando durante la scena di uno spettacolo l'attore teatrale dimentica una battuta, subito i compagni coinvolti in quella scena cercano di ricostruire ugualmente il senso mancante con una battuta improvvisata o con il normale proseguimento del copione, così in una conversazione tra attori sociali l'eventuale elemento di incoerenza viene subito individuato dall'*equipe*, ossia dal gruppo di persone che cooperano per mantenere stabile la definizione della situazione proiettata durante la rappresentazione. Infatti, quando qualcuno esce fuori dagli schemi e dai ruoli previsti dalla specificità dell'interazione, quando qualcuno fa

qualcosa di imbarazzante o di inopportuno, si esce, in quel momento di impasse, dalla normalità della finzione e gli altri attori fanno di tutto per ripristinare la normalità. Certamente però, in tutti quegli spettacoli che si rifanno al teatro della quarta parete, l'attore teatrale possiede un copione che lo rende preventivamente consapevole del proprio e dei ruoli altrui, nonché dei momenti e degli avvenimenti che si susseguiranno sulla scena. Nella vita quotidiana, invece, gli attori devono definire con chiarezza la situazione cui stanno partecipando, individuare le regole di quella specifica interazione e il proprio ruolo all'interno di essa, mediante un processo di tipo cognitivo che presuppone un tacito accordo tra le persone e volto alla comprensione di ciò che sta avvenendo e che, di lì a poco, può avvenire. Scena e retroscena rappresentano per ciascun individuo, nel pensiero goffmaniano, la sfera pubblica e quella privata che costituiscono il contesto, o meglio la *cornice cognitiva* o *frame* delle nostre interazioni sociali che, di volta in volta, delimita ciò che in quella situazione e non in altre può avere luogo. Si tratta di un patto implicito tra gli attori stipulato su una comune attribuzione di senso alla specifica circostanza (*proprietà situazionale*) in cui avvengono gli incontri. Questi sono interazioni faccia a faccia, nelle quali gli individui sono sempre condizionati dalla presenza degli altri e dal loro punto di vista. Ad influenzare il pubblico durante l'incontro sono le *rappresentazioni* governate da regole o "codici" di condotta che suggeriscono all'individuo stesso il comportamento più adeguato da adottare. Riflettendoci su, però, questo avviene in un tipo di tecnica teatrale diffusasi dopo Goffman, quella delle improvvisazioni, nelle quali gli interpreti, senza copione, devono accordarsi tra loro tacitamente lasciando che ciascuno individui il proprio ruolo in una situazione non data a priori, potendo contare solo sulle regole di base della recitazione quali il non interrompersi a vicenda accavallando le voci, riuscire a creare degli istanti di suspense, far emergere subito il rapporto tra personaggi e la circostanza in cui si trovano a dover interagire.

Spiego meglio il concetto di *frame*. Anche nel quotidiano questa definizione della situazione presuppone una comprensione delle circostanze, in altri termini di un loro etichettamento che è ciò che rende possibile distinguere, ad esempio, una "festa" da una "lezione universitaria" piuttosto che da uno "spettacolo teatrale". Per Goffman queste precisazioni sono ciò che chiama *frame*. Sono i *frames* che costituiscono la realtà. Questi incorniciamenti dell'esperienza non si presentano come "strutture" date ma vengono costruiti dagli attori che insieme contribuiscono alla definizione della

situazione attraverso un lavoro collettivo di attribuzione di significato, uno schema organizzativo: il *framework*. Il processo di classificazione delle situazioni della vita è chiamato da Goffman *framing*, ma che «altri sociologi hanno tentato di definire con parole come background (sfondo), setting (scenario), context (contesto)» (Berger in Goffman 1974, trad.it. p. 17). A determinare i comportamenti degli individui all'interno di questi incorniciamenti, costruiti convenzionalmente dal comune sentire dei membri appartenenti ad una stessa società, sono i significati attribuiti da questi alle loro azioni e a quelle altrui nel corso delle interazioni che vi realizzano dentro, i *keyings*. Essi sono messe in chiave della situazione, interpretazioni guidate che includono oggetti e percezioni. Un esempio di rapporto tra *frame* e *keying* è il seguente: se lo spettacolo teatrale rappresenta la cornice o *frame* esso può essere definito, allo stesso tempo, come una occasione di svago dallo spettatore e di lavoro per l'attore o per il fonico. I *keyings*, infatti, mutano al mutare della prospettiva assunta perché consentono dei passaggi di significato, delle trasformazioni che a loro volta determinano i *codici* e le regole che gli individui devono rispettare in termini di comportamento:

il *keying* è l'insieme di convenzioni sulla base delle quali una data attività, già significativa in termini di una qualche struttura primaria, viene trasformata in qualcosa modellato su questa attività ma visto dai partecipanti come qualcos'altro (Goffman 1974, trad.it. p. 85).

Le strutture primarie sono schemi di interpretazione che variano per grado e organizzazione presentandosi come sistemi di entità, postulati e regole, nozioni, approcci, prospettive. Sono dette primarie perché «l'applicazione di una tale struttura o prospettiva interpretativa è vista da quelli che la applicano come non dipendente da o riferibile ad alcuna interpretazione precedente o originale» (ivi, p. 65). È grazie ad esse che mettiamo in chiave il reale classificando gli eventi secondo due ordini di categorie: quelli cosiddetti *naturali* o *non-guidati*, visti cioè come puramente fisici, e gli eventi *sociali* o *guidati* che sottendono la volontà, l'intenzionalità, la causalità. Utilizziamo queste categorie per definire le situazioni di interazione e «riferirci all'effetto cieco della natura e a quello voluto dall'uomo, il primo visto come una catena infinita di effetti causati e causanti e il secondo come qualcosa che in qualche modo comincia con una decisione mentale». (ivi, p. 66). Queste strutture funzionano sempre anche nel caso di eventi che sollevano il dubbio di un'errata interpretazione

del senso (*errore di keying*) o dell'intera situazione (*errore di framing*), funzionano perfino con eventi ritenuti casuali, perché in generale tutti gli eventi possono essere gestiti dal sistema di credenze convenzionale per il quale l'attore sociale «tollera l'inspiegato ma non l'inspiegabile» (ivi, p. 71).

Le strutture sociali primarie, definite come azioni guidate, fanno riferimento a due diverse concezioni di interpretazione della realtà: la prima delle quali da per scontato un certo grado di manipolazione del mondo naturale, riconducibile alla produzione teorica della scuola francofortese (cfr. Horkheimer 1947; Horkheimer, Adorno 1947) che utilizza una razionalità volta al calcolo di costi e benefici lontana dalla ragione kantiana e definita da Goffman *procedura strumentale*; mentre la seconda dipende dalle *province di significato* (Schutz, in Goffman 1974, trad. it p. 49), microcosmi o campi come li chiama Bourdieu, all'interno dei quali gli attori sociali sono coinvolti e che costituiscono la realtà.

La messa in chiave, o *keying* (o talvolta la reinterpretazione di una situazione, *rekeying*), tramite la quale gli eventi già codificati dalle strutture primarie vengono trasformati in altro per essere codificate specificatamente, consente il passaggio da un regno di significato ad un altro, ad esempio tra il momento dell'attesa che si svolge nel foyer prima di entrare in sala e il momento in cui si spengono le luci e si apre il sipario. Goffman descrive cinque tipi di *keys* fondamentali che caratterizzano le interazioni quotidiane: la *finzione*, all'interno della quale si trovano situazioni giocose condivise in un gruppo, i sogni ad occhi aperti come l'immaginazione cosciente di segmenti di realtà, il testo drammatico come contenitore di segmenti di esperienza resi disponibili per l'adesione immaginaria del pubblico; le *competizioni*, con le regole dello sport che impongono una ricostruzione istituzionalizzata di azioni definite; i *cerimoniali*, che anche Jean Duvignaud e Turner paragonano al teatro in quanto espressioni di performatività, le *prove tecniche* delle compagnie teatrali, o le dimostrazioni e le esibizioni, le registrazioni, i giochi di ruolo o altri esperimenti di *keys*; i *rifondamenti*, ossia quelle attività svolte da attori ordinari per altri motivi rispetto a quelli ordinari come avviene, ad esempio, nel mondo del volontariato.

Ciò che è stato trasformato in una chiave può essere ritrasformato anche in termini di una *fabbricazione* come l'*inganno* o di un mascheramento. L'*inganno*, infatti, presuppone, per sua stessa definizione, che qualcuno sia appunto escluso, totalmente o parzialmente, dalla conoscenza di alcuni eventi. Questo appare maggiormente evidente nell'esempio del personaggio teatrale:

la persona che recita la parte dell'eroe, lo fa come se non sapesse che cosa farà il cattivo, la persona che fa la parte del cattivo agisce come se potesse nascondere il suo intento all'eroe, sebbene entrambi questi individui abbiano in comune la totale conoscenza dell'opera e della distribuzione di tale conoscenza. Questo significa che almeno alcuni personaggi inganneranno altri personaggi, che tutti saranno all'oscuro di certi esiti problematici e che la rappresentazione sarà perciò, dati solo gli attori e i loro reali stati d'informazione, un *keying* di una fabbricazione (ivi, p. 171).

Le *fabbricazioni*, dunque, sono un tipo di trasformazione diversa rispetto ai *keying* fondamentali, tuttavia, ciò che è stato trasformato in termini di *keying* può essere trasformato in termini di *fabbricazione* e viceversa. Il *frame* teatrale «è qualcosa di meno di una costruzione benigna (come uno scherzo) e qualcosa più di un semplice *keying*» come la *finzione* (ivi, trad.it. p. 173). Come nel metateatro pirandelliano, lo si vedrà tra poco, lo *shift* tra finzione e *fabbricazione* varia in base allo status d'informazione posseduto dal soggetto come avviene nel caso tra attore e spettatore. Il tipo di narrazione/rappresentazione, determina il livello di conoscenze del quale il pubblico può disporre di scena in scena, come i casi in cui egli compie le stesse scoperte del protagonista, o al contrario, i casi in cui egli è a conoscenza di eventi che alcuni personaggi sulla scena non hanno ancora appreso. Inferiore è indubbiamente il suo status di informazione rispetto alla persona dell'attore o del regista. Questo grado di consapevolezza rispetto agli eventi in atto rappresenta, per lo spettatore, comunque, uno stadio avanzato rispetto a quanto nel mondo reale egli sarebbe capace di captare della totalità della realtà che lo circonda, egli non vede eventi scelti appositamente per lui come nel caso delle scelte compiute dal commediografo in merito allo spettacolo che sta mostrando sulla scena.

Goffman va oltre la funzione del ruolo all'interno della struttura sociale, essendo interessato al comportamento assunto dagli attori durante l'interpretazione chiedendosi quanto il *self*⁷ venga conservato nel mentre si verificano le varie

⁷ Il *sé* o *self* costituisce l'unità della persona e comprende l'*io* e il *me*. Il primo è dimensione attiva e risposta non organizzata del soggetto agli atteggiamenti degli altri, esso si riferisce alla natura imprevedibile del *Sé* poiché conserva, rispetto al *me*, una propria capacità creativa, in grado di far anche entrare il soggetto in conflitto con il suo mondo sociale. Il *me*, invece, rappresenta il controllo sociale contro l'espressione dell'*io*, è l'insieme degli atteggiamenti organizzati, la componente conservatrice e societaria del *sé*. Il *me* guida il comportamento della persona socializzata e permet-

interazioni. Questo *self* si distanzia da quello della concezione interazionista precedente per non avere origine nel soggetto ma nel complesso della scena nella quale è coinvolto mediante la sua azione, essendo prodotto da quegli attributi degli eventi locali che ne rendono possibile l'interpretazione da parte dei testimoni che vi assistono. Esso quindi, è il prodotto di una scena e non una sua causa relativamente autonoma. (ivi, pp. 116-167).

In altre parole lo stesso soggetto è un «effetto drammatico» che emerge nella scena rappresentata e l'individuo è un semplice «gancio» al quale viene attaccato temporaneamente «il prodotto di un'azione collettiva» (ibidem).

Il sé non è qualcosa di organico che abbia una sua collocazione specifica, il cui principale destino sia quello di nascere, maturare e morire; è piuttosto un effetto drammaturgico che emerge da una scena che viene rappresentata (ivi, p. 285).

Esso si compone non solo dell'esperienza legata alla società, ma anche della soggettività del *self* individuale, costituito da parti distinte, costruite socialmente che incorniciano la realtà costruita a sua volta e in continua, costante ricostruzione. Qual è, allora, la relazione tra attore e personaggio? Tra persona e ruolo? Su quale sia esattamente il compito della *persona* rispetto al numero di parti sostenute sulla scena, Goffman è rimasto piuttosto vago, in alcuni casi la riconduce ad uno straripamento verso l'esterno o verso l'interno del ruolo dovuto alla insostenibilità di una situazione che ne richiede l'abbandono del ruolo. Tuttavia è in alcune pratiche della drammaturgia che la relazione tra persona e ruolo viene fuori. Si prenda la circostanza in cui l'attore che sta interpretando il proprio ruolo avverte, a livello personale, i sentimenti del personaggio (è una cosa che si verifica spesso quando ci si rifà al *metodo Stanislavskij* (di cui parlerò dettagliatamente del III capitolo) che prevede esplicitamente, attraverso una serie di esercizi, che l'attore attinga alla memoria delle proprie esperienze personali per esprimere con maggiore intensità le

te di veicolare l'influenza degli altri nella coscienza individuale. Ciò che tiene unite le due dimensioni del sé, è il *processo di auto interazione*, definito da Mead come colloquio interiore che orienta l'azione. Il *me* esprime i comportamenti del gruppo sociale interiorizzati dall'individuo e aventi su di lui la funzione di controllo sociale e l'io, rappresenta la componente di spontaneità e di originalità insita nella risposta dell'individuo all'ambiente costituendo, quindi, la condizione per la modificazione dei rapporti sociali. Gli individui sono, inoltre, capaci di riflettere sul significato delle loro azioni (*riflessione di sé*), di dirigere le loro azioni sulla base della riflessione di sé (*padronanza di sé*) ed infine sono capaci scegliere tra le diverse modalità di esprimersi (*introspezione*). Rispetto a Mead, il sé di Goffman oscilla tra i ruoli, emerge dalla scena, non vi è più, in altre parole, dialettica tra sfera interna e sfera esterna. (cfr. Mead 1924).

intenzioni e le azioni del suo *character*. È in questi casi che il cosiddetto senso della persona viene fuori grazie al materiale (fisico rispetto all'azione da eseguire ma anche emotivo) messo a disposizione localmente dal ruolo. Difatti:

il senso della persona oltre il ruolo è, o certamente può essere, un prodotto di ciò che diviene localmente disponibile. [...] Un senso della persona può essere generato localmente. E questa discrepanza tra persona e ruolo, questo interstizio attraverso il quale il self sbircia, questo effetto umano, non ha bisogno di dipendere dal mondo oltre la situazione attuale che fa il ruolo stesso. (Goffman 1974, trad.it. p. 318).

È per questo che lo studio delle interazioni tra attori teatrali consente di guardare da vicino alla costruzione delle cornici di realtà in cui, negli esperimenti di training ad esempio, il *self* oscilla nelle continue ridefinizioni delle circostanze, ovvero tra il *key* delle prove tecniche e quello della finzione, sovrapponendosi all'unità costituita dalla persona. Un esempio di come essa possa imporsi sul ruolo, al contrario, è messo a disposizione dalla tecnica drammaturgica dello *straniamento* (sulla quale ritornerò) in cui il dualismo personaggio-attore permette di comprendere come il secondo riesca a trascendere il localismo della parte attraverso l'esercizio di una giusta distanza da essa. Goffman ha parlato di *distanza dal ruolo* come modo con il quale si possono riconoscere precise logiche di assunzione di identità sociali diversificate, da parte della stessa persona, in base a situazioni interattive diverse, similmente all'attore teatrale che sul palcoscenico, per sostenere la parte che sta recitando dando la caratterizzazione di un individuo autentico, utilizza le stesse risorse che possiede per far ciò fuori dal palco mantenendo una qualunque altra identità sociale, qualsiasi altro ruolo.

Riassumendo, per quanto il regno della rappresentazione presenti caratteristiche di interazione proprie, rispetto all'interazione faccia a faccia della vita reale, riconducibili al set di conoscenze dell'attore perché eserciti la professione (ossia la *téchne* propria del mestiere individuabile nel suo rapporto con lo spazio scenico o prossemica, nell'utilizzo diaframmatico della voce, nel portamento posturale, nella mimica facciale, ecc.) esso incarna la metafora ideale per osservare e spiegare i comportamenti sociali, in un approccio sociologico in cui anche la teoria e la pratica teatrale si applichino ai contesti della vita quotidiana. L'osservazione analitica di dialoghi e gesti nei laboratori espressivo-comunicativi consente la raccolta di

informazioni sul *modus* attraverso il quale i ruoli vengono sostenuti dagli attori teatrali e, in virtù delle similitudini messe in evidenza nella metafora drammaturgica, dagli attori sociali.

1.2.2 La rappresentazione teatrale: un *keying* realmente finto

Nel lessico goffmaniano la finzione è uno solo dei possibili mondi della realtà al pari degli altri, una tra le sue messe in chiave che avvengono mediante attribuzioni di significato. Con questa affermazione il sociologo canadese si distanzia dai suoi predecessori, superando anche l'approccio fenomenologico, concentrando la propria attenzione non sull'individuazione della «similitudine strutturale tra la vita quotidiana e i vari mondi della finzione» (Goffman 1959, trad.it. p. 51), come sostiene abbiano fatto Alfred Schutz e William James e come in parte successivamente ha fatto anche Bourdieu, ma piuttosto sul come questa relazione possa modificare il punto di vista della vita quotidiana, ovvero il senso attribuito dall'individuo a ciò cui dà valore di reale. Vita quotidiana e finzione non sono che tipi di *key*. Goffman, però, trova Schutz poco convincente quando sostiene che la prima si presenti come preminente rispetto alle altre, sottolineando invece che tutti i mondi del reale sono caratterizzati da strutture simili: «la complessità dei meccanismi di trasformazione e finzione interni a ciascuna sfera è elevata in ogni situazione anche nelle scene della vita quotidiana.» (Leone 2009, p. 38).

Di solito attribuiamo più realtà al mondo naturale e alla vita sociale, ma sappiamo bene che possiamo esperire non solo questo mondo come reale, ma anche altri mondi che si trovano a diversi gradi di distanza dalla realtà schietta. Si parla del mondo della *fiction* (teatro, cinema, televisione), il gioco, il sogno, poi le competizioni sportive, le cerimonie, e infine le prove, le esercitazioni, le dimostrazioni. In tutti questi regni la forma assunta dalla realtà è diversa: in ognuno di essi proviamo un peculiare senso di realtà o di irrealtà, e ognuno possiede la sua particolare capacità di coinvolgerci in ciò che sta accadendo. Noi inauguriamo e sosteniamo tutti questi diversi mondi (*framing*), ma siamo anche capaci di passare da un regno a un altro (*keying*). Noi possiamo trasformare le attività che stiamo esperendo dentro un dato regno in un altro tipo di attività in cui “modo” o *key* è del tutto differente (Matteucci 2006, p. 28).

Per Goffman il problema realtà/finzione è, dunque, un falso problema. Capovolgendo l'assunto teorico di William Thomas si può dire che *finzione* è ciò che è definito come tale da parte degli attori che partecipano della circostanza “finta” per l'appunto, e ciò alla quale essi attribuiscono valore di finzione producendo conseguenze che sottendono, tendenzialmente, a questa attribuzione, attraverso le loro azioni e i loro comportamenti: sia lo spettatore che l'attore all'interno di uno spettacolo teatrale sanno che la morte del protagonista è la morte del personaggio e non di colui che lo interpreta. Ma nonostante ciò è importante aggiungere che, per quanto la definizione della situazione alla quale si è attribuito valore di finzione sia la stessa da parte di attori e spettatori, non è detto che essa produca solo conseguenze nell'ambito della finzione, in qualsiasi momento può avvenire un *rekeying*: i sentimenti espressi da un personaggio possono commuovere uno spettatore fino al pianto così com'è possibile che non sortiscano su di lui alcun effetto.

L'azione che i partecipanti trattano come imitazione palesata di un'attività meno trasformata non esclude la consapevolezza che da essa potrebbe non provenire nulla di pratico: non è in base alla riconduzione di una circostanza ad un *key* piuttosto che ad un altro che si hanno certezze circa il tipo di comportamento messo in atto dagli individui.

Definire reali le situazioni certamente porta delle conseguenze, ma queste potrebbero contribuire molto marginalmente agli eventi che si stanno svolgendo; in alcuni casi si produce solo un leggero imbarazzo che aleggia sulla scena rappresentata con una lieve preoccupazione per quelli che hanno malinteso la situazione. Tutto il mondo non è un palcoscenico - certamente il teatro non lo è del tutto (sia che si allestisca un teatro o una fabbrica di aeroplani, occorre trovare un posto per parcheggiare le automobili e per depositare i cappotti, e questi potrebbero essere posti reali che, tra parentesi, dovrebbero avere una reale assicurazione contro il furto). Presumibilmente una “definizione della situazione” può essere trovata quasi sempre ma quelli che si trovano nella situazione normalmente non *creano* questa definizione anche se si può dire che la loro società lo fa spesso; comunemente tutto ciò che fanno è valutare correttamente la situazione per poi agire in modo appropriato (Goffman 1974, trad.it. p. 47).

Il mondo della produzione della finzione è molto ampio: ad essa appartiene la sfera ludico-mediatica della produzione cinematografica, televisiva, radiofonica, ma anche

quella della simulazione del reale attraverso i mondi virtuali, ed è da sempre una delle possibilità concesse alla scrittura letteraria dalla poesia, al romanzo, al testo teatrale.

Questi regni per quanto fondati sullo stesso tipo di *keying* fondamentale, quello della finzione, differiscono l'uno dall'altro per caratteristiche e potenza interattiva sul loro comune denominatore: il pubblico.

Scrive Goffman che, rispetto al cinema e alla televisione, il pubblico teatrale presta attenzione a tutto lo spazio scenico che gli attori hanno a disposizione sullo stage, osservando e carpendo ogni evento che vi accade sopra anche quando la luce suggerisce di guardare altrove. Nel cinema i limiti spaziali del *frame* sono molto più flessibili poiché variando l'angolatura della telecamera varia la possibilità di riempire o meno l'intero campo visivo con i gesti dell'attore, pertanto, solo una parte dei suoi movimenti verrà catturata, solo quella che il regista avrà deciso di mostrare allo spettatore. Se il cinema e la tv presentano limiti variabili al *frame* spaziale, il radiodramma è ancor più rigidamente strutturato poiché ogni suono sottende un significato che, immaginato, prende vita nella mente dell'ascoltatore.

I suoni rappresentano gli equivalenti funzionali delle azioni e degli eventi in scena, sostituiti convenzionalizzati di ciò che altrimenti verrebbe espresso mediante la vista.

Quando un individuo è diretto testimone di una scena reale, gli eventi stessi tendono a presentarsi attraverso molteplici canali, e il centro di attenzione di chi partecipa oscilla in ogni momento da un canale all'altro. Inoltre questi canali possono funzionare in questo modo a causa del ruolo speciale che ha la vista. Ciò che è udito percepito o odorato attira gli occhi, è il vedere la fonte di questi stimoli che permette una veloce identificazione e definizione – un veloce framing – di ciò che è successo. La *messa in scena* della situazione di qualcuno come diretto partecipante richiede perciò alcune ripetizioni di questa molteplicità di canali, tuttavia molto spesso la ripetizione non può essere completa. Il protagonista in un radiodramma sarà in un regno nel quale le cose sono presumibilmente viste, e in cui le cose che sono udite, percepite e odorate possono essere identificate alla vista; ovviamente il pubblico può soltanto udire. (ivi, p. 179).

Il *frame* cambia anche tra spettacolo e romanzo, differenza che nella teoria bourdeusiana non è stata approfondita poiché entrambi sono confluiti nel campo dell'arte. Certo, un testo può divenire spettacolo com'è possibile, anche se meno

frequentemente, che possa avvenire il contrario ma in tutti e due i casi al termine della lettura di un romanzo o di un'opera, in linea di massima, i problemi rilevati dal personaggio vengono risolti, questo significa che se qualche perplessità è lasciata al lettore o allo spettatore, per ambiguità del *character*, si tratta di una scelta stilistica voluta. La differenza sostanziale risiede nel fatto nel romanzo lo scrittore può scegliere un proprio punto di vista (Cerulo 2005, p. 76), illustrare quelli assunti da tutti i personaggi della storia che ha scritto o, ancora, descrivere una scena per com'è vista da uno di essi. Al contrario, in teatro i teatranti sul palcoscenico realizzano la trama degli eventi con «le parole e le azioni fisiche» (ibidem) mostrando sempre il punto di vista, fino alla fine, del ruolo che interpretano potendo manifestare i loro pensieri solo attraverso l'escamotage del monologo.

Nonostante la trama già scritta, rispetto alle pagine un'opera letteraria, il teatro conserva, comunque, un certo margine di imprevedibilità. Basare, quindi, la differenza sostanziale tra vita quotidiana e spettacolo sull'incapacità di poter prevedere ciò che a breve accadrà appare decisamente riduttivo.

Ciò che può essere espresso intorno alle qualità personali nella vita reale, un aspetto centrale della vita vera dev'essere completamente eliminato, cioè il fatto che nella vita reale l'individuo deve affrontare una situazione in divenire con materiali che non sono stati predisposti avendo in mente quella situazione, dal momento che non si potrebbe sapere al momento della preparazione, ciò che più tardi sarebbe risultato utile predisporre (Goffman 1974, trad.it. p. 182).

A ben vedere, nonostante la rappresentazione teatrale rientri nel *key della finzione*, l'azione è reale in quanto azione che si sta realmente compiendo per cui non esclude la possibilità, per l'attore ma anche per lo spettatore, che qualcosa di ignoto possa accadere improvvisamente: una lite in platea, un incendio dietro le quinte, l'attore che inciampa sul palco o che sbaglia il colpo mancando il bersaglio. L'esperienza dell'incontro teatrale è reale nel significato proprio «di quei fenomeni che riconosciamo come indipendenti dalla nostra volontà» (Berger, Luckmann 1966, trad.it. p. 13).

Nulla di inatteso si presuppone avverrà, invece, sul piano del personaggio, neanche qualora un altro attore dimenticasse una battuta, poiché il senso completo del dramma sarebbe fatto salvo. In questo senso quello che avviene sul palcoscenico è finzione, ossia fenomeno che riconosciamo proprio come dipendente da una specifica

volontà: quella del regista o drammaturgo, il quale è investito del potere di modificare ciò che si manifesta alla vista, all'ascolto, al respiro dello spettatore, solo con la propria volontà. Egli, infatti, può intervenire nella finzione e far sparire una scena, semplicemente, desiderando che sparisca dal copione, parafrasando i già citati autori.

Eppure in alcune esperienze del teatro contemporaneo e laboratoriale avviene che gli stessi personaggi, oltre agli attori che li impersonano, non sappiano a quale conclusione della scena vadano incontro, come nel caso dell'improvvisazione libera, nella quale, dato un tema agli attori è chiesto loro di agire, a loro assoluta discrezione, come personaggi all'interno di quel tema, o contesto drammaturgico, si cita un esempio tratto dalle note del diario etnografico: Dante esplora il paradiso incontrando le anime beate, cosa gli accadrà? (Teatro del Lemming 2011).

Questo grado di incertezza che caratterizza l'esperienza drammaturgica, oltre i confini della quarta parete, che cerca un incontro determinante con lo spettatore, se confrontata con l'esperienza televisiva, del romanzo o del radiodramma, non solo è interattiva perché uno starnuto proveniente dalla platea può disturbare un monologo, ma perché si tratta di una esperienza immersiva, nel senso proprio del termine: chi partecipa dell'incontro teatrale, come l'attore e lo spettatore innanzi al boccascena, aderisce al contesto della finzione, non solo vede e ascolta, come si è soliti fare dalla poltrona del salotto di casa davanti allo schermo, ma percepisce i corpi nello spazio, i respiri, i passi degli attori sul parquet e ne inala l'odore di talco che ha sui capelli insieme a quello del velluto della poltrona giù in platea.

Diversa è la circostanza di quegli spettacoli che si assumono il compito di ingannare volutamente gli spettatori, di intrappolarli in una *fabbricazione* non spacciandola per tale ma camuffandola di quotidiano come nel caso del metateatro Pirandelliano.

Negli altri casi la coscienza che lo spettatore ha di assistere ad una sequenza di finzioni sceniche è reale e lo è anche nelle sue conseguenze, per cui è improbabile che egli attraversi la platea e salga su in proscenio insieme con gli attori, ma può esserlo anche nel senso in cui la finzione stessa sia *realmente finta* (cfr. Parini 2012) essendo più reale del reale⁸ generi conseguenze più reali del reale stesso⁹ quando, ad

⁸ Scrive Baudrillard che stiamo vivendo «iperspazio senza atmosfera» dell'iperrealtà, cioè in un reale simulato. La simulazione, infatti, confonde il vero e il falso, il reale e l'immaginario, finge il possesso di ciò che non si ha. L'iperrealtà e la simulazione hanno la capacità di dissuadere gli individui di una società che continua a produrre e sovrapprodurre cercando di «risuscitare il reale che sfugge». L'iperreale è più reale del reale, controlla e domina il pensiero e il comportamento attraverso la diffu-

esempio, evoca il ricordo o genera il desiderio commuovendo, adirando, divertendo lo spettatore che in modo simpatetico partecipa del reale contesto di finzione.

Questo avviene proprio perché è insito nella contrapposizione terminologica tra reale, non reale, ossia irreale o finzione il concetto di costruzione sociale della realtà.

L'uomo della strada, che in questo caso è lo stesso che si reca in teatro per assistere ad uno spettacolo teatrale «non si preoccupa di cosa sia reale [...] egli dà per scontata la propria realtà» (Berger, Luckmann 1966, trad.it. p. 14), compresa la realtà della finzione alla quale sta assistendo nell'incontro teatrale.

Dice bene Peter Brook quando scrive che si reagisce alla menzogna in nome della verità mentre di fatto si sta semplicemente affermando un paradigma, per cui le cose ci appaiono vere o false semplicemente sostituendo antiquate convenzioni con altre che in quel momento vanno per la maggiore e ci appaiono più attuali.

Cosa c'è di vero nell'azione scenica che suscita ilarità nel pubblico? La questione è affrontata da Goffman si sofferma su un'attenta esplorazione del comportamento del riso con il quale si può distinguere, idealtipicamente, il ruolo dello spettatore dal ruolo del frequentatore di teatro. Il primo è colui che ride del comportamento o della battuta del personaggio in scena e che quindi mantiene un *keying* rivolto alla reale finzione che si sta svolgendo sulla scena, mentre il secondo è colui che ride dell'inciampare dell'attore come avvenimento codificato al di fuori del contesto finto. Questi due tipi di risata produrranno diverse conseguenze sull'attore che nel primo caso trarrà conferma della sua verosimile interpretazione mentre nel secondo proverà l'imbarazzo di aver commesso un errore. Diversa sarà ancora la risata del personaggio nei confronti degli altri personaggi in scena e quella proveniente dalla platea dovuta al ridere del personaggio lì dove la battuta non è voluta, dove questi ride per meschinità o per suo mero diletto, in cui ancora una volta verrebbe fuori il ruolo del frequentatore di teatro e non dello spettatore, una situazione di imbarazzo che aprirebbe per qualche istante il dubbio relativo al *keying* da adottare (*errore di keying*).

La vita quotidiana è immersa, infatti, con la sua *routine*, in una sospensione del *dubbio schutziano* che il teatro, espressione viva della parola scritta del romanzo e

sione di un flusso incontenibile di immagini e segni che «seducono» l'individuo facendo leva sul suo inconscio e utilizzandone i mezzi del sogno e del desiderio che gli sono propri.

del testo teatrale, è in grado di mettere a nudo, come strumento empirico e analitico di rilevazione di regni di significato.

1.3 Il teatro e la teoria di Alfred Schutz

1.3.1 Lo spettacolo come rottura del senso comune

Il pensiero goffmaniano e gli esperimenti etnometodologici di Garfinkel hanno stimolato il mio interesse scientifico indirizzandolo nel verso di una osservazione dei comportamenti degli attori teatrali e degli spettatori in situazioni che creano l'imbarazzo dovuto ad *errori di keying* e ad una rottura di quel senso che consente di dare per scontati i comportamenti in certe circostanze nelle interazioni di ogni giorno, il *senso comune*.

Quando l'inventore del *frame* afferma che la realtà è determinata da attribuzioni di senso che ne mettono in discussione l'unicità, si rifà alle parole di Alfred Schutz sul quale intendo soffermarmi, entrando nel merito della sua *fenomenologia*, per l'importanza che i suoi scritti hanno assunto, come annunciato, nei lavori tanto di Goffman quanto di Garfinkel. Nel saggio sociologico *Sulle realtà multiple* scrive che «è il senso delle nostre esperienze e non la struttura ontologica degli oggetti a costruire la realtà» (Schutz 1945a, trad.it. p. 149), in altre parole afferma che le cose esistono se abbiamo un legame con esse. Questo legame è condizionato dal flusso della vita quotidiana in cui gli individui sono immersi e che porta a dare per scontato il mondo e i suoi oggetti finché non vi si impone una prova contraria che sospenda questa scontatezza facendo posto al dubbio.

Schutz aggiunse la nozione, interessante ma non interamente convincente, che noi proviamo uno speciale tipo di “shock” o trauma quando siamo improvvisamente spinti da un “mondo”, per esempio quello dei sogni, a un altro, come quello del teatro.(Goffman 1974, trad.it. p. 49).

Le conclusioni di Schutz rimangono ambigue circa quanti e quali siano i mondi di cui parla, le regole che li contraddistinguono e i criteri secondo i quali categorizzare i vari tipi di *shock* subiti nel passaggio da una circostanza all'altra. È per questo che Goffman da un lato con lo studio delle trasformazioni di significato o *keying* che

rendono possibile l'esistenza di questi mondi e Garfinkel dall'altro, attraverso l'etnometodologia, ha indagato le cesure che, tra un confine e l'altro, possono generare i traumi di cui parla Schutz. Prendendo spunto da entrambi io ho scelto di occuparmi del teatro (come situazione a cavallo tra il *key della finzione* e la *fabbricazione*) in quegli esempi di *frame* teatrale in cui il sociologo può effettuare la registrazione delle reazioni comportamentali di soggetti sottoposti allo *shock* di una interruzione del senso attribuito alla circostanza stessa. Questi casi sono caratterizzati da un inatteso ribaltamento dei ruoli definiti dal *frame* teatrale, ovvero dal capovolgimento delle parti tra attori e spettatori. Attraverso l'osservazione di queste peculiari condizioni si assiste, infatti, ad una *rottura* dei meccanismi di *sospensione del dubbio* schutziano⁹, ovvero di quel dubbio che sorprende coloro i quali aderiscono ad una situazione nella quale il suo "normale" proseguimento è disturbato da un elemento di rottura della comune definizione della circostanza stessa. La *sospensione del dubbio* è la capacità propria degli individui, immersi nel *pensiero di senso comune*, di non porsi più l'interrogativo che le cose possano essere diverse da come sembrano per il senso che è stato loro attribuito dalla società e da essa condiviso, in relazione ai loro bisogni e ai compiti che svolgono nella loro vita quotidiana, o meglio, in quella che danno per scontata come la realtà della loro vita quotidiana. Che si tratti di una *fabbricazione* come nel metateatro pirandelliano o di un errore di *keying* come nel caso dello smarrito spettatore del Teatro del Lemming che si ritrova sul palcoscenico, gli *shock* e i traumi di cui parla Schutz permettono di scorgere quali processi cognitivi intervengano nel quotidiano e come le persone rispondano al loro inatteso verificarsi. Alcuni *frames* teatrali si mostrano particolarmente adatti a mostrare questi processi poiché dati per scontati i presupposti assunti nell'atteggiamento quotidiano basta «indurre in via sperimentale la violazione di tali presupposti modificando deliberatamente gli eventi scenici in modo tale da deludere sistematicamente gli attributi assegnati» (Garfinkel 1963, trad.it. p. 132).

In *Ciascuno a suo modo*, per esempio, gli spettatori vivono un momento di forte incertezza per poi scoprire di essere stati tratti in inganno, coinvolti in una

⁹ *sospensione* che Schutz, rovesciando il concetto husserliano di *epochè*, che esprime la sospensione della fede nell'esistenza della realtà, chiama anche *epochè dell'atteggiamento naturale* riferendosi alla sospensione del dubbio sull'esistenza del "mondo esterno" alla routine quotidiana e alle tipizzazioni. In altre parole l'immersione in una provincia di significato porta l'individuo a dimenticare che ne esistano delle altre.

fabbricazione. Prima dell'inizio dello spettacolo il pubblico assiste ad un'accesa discussione tra due uomini al botteghino: non è certo comportamento da galantuomini in un luogo pubblico e raffinato quanto il teatro ad una prima importante. Solo guardandoli comparire, successivamente, in proskenio gli indignati spettatori capiranno di esser stati ingannati da due attori che ricoprivano i loro ruoli fuori del palcoscenico: è il ripristino della "normalità". Ma cos'è la "normalità" per gli attori sociali?

Alfred Schutz, riprendendo alcuni concetti weberiani come quello di *tipo ideale*, di "azione", di "senso" e "comprensione", la ha definita un processo di *tipizzazione*, per il quale comprendere è sempre, in realtà, collocare quello che si comprende entro un tipo (cfr. Schutz 1932, 1945a, 1954,). La comprensione del mondo circostante include anche la comprensione del senso attribuito dagli altri alle proprie e alle loro stesse azioni, infatti, è attraverso l'interazione sociale che i *tipi* diventano rappresentazioni condivise della realtà. La costruzione dei tipi ideali facilita, ed al tempo stesso permette, l'interazione sociale tra gli individui. Infatti, l'utilità stessa del processo di tipizzazione non è solo quella di semplificare la realtà circostante, attraverso la costruzione continua di categorie, ma quella stessa di garantire l'interazione sociale, facendo ricorso alla condivisione comune del senso e del significato attribuito a queste categorie. La costruzione sociale di tipi ideali permette all'individuo di gestire al meglio le proprie *routine* sospendendo la dimensione interrogativa del dubbio e dando per scontato il senso attribuito a certe situazioni, a certe azioni, agli oggetti che lo circondano e per giunta anche ai fini ed ai mezzi per i quali e con i quali agisce all'interno della società: in altri termini, a vivere normalmente. Una comune attribuzione di senso alla medesima circostanza da parte dei membri appartenenti ad una stessa società, o che condividono alcuni tratti socio-culturali, Schutz lo chiama *sensu comune*:

una specie di meccanismo finalizzato [...] a dare per scontate le tipizzazioni di cui facciamo uso. [...] Il senso comune è dunque un insieme di ricette per vivere: fini, mezzi e situazioni ricorrenti della vita quotidiana vengono compresi in un modo che li ritrae come ovvi. (Jedlowski 1998, p. 23).

Il senso comune funziona come un sistema condiviso di credenze; esso è per definizione ciò che ciascuno crede che tutti gli altri credono, credendovi per questa ragione egli stesso. Chi non partecipa a queste definizioni collettive è spesso tacciato

di essere un folle, un deviante, un ribelle, ecc.; la storia dimostra che le grandi rivoluzioni del pensiero sono avvenute proprio grazie a chi precorrendo i tempi o semplicemente manifestando idee diverse da quelle dominanti ha contribuito a generare e diffondere il dubbio che gli eventi potessero avere anche un altro corso e che le cose potessero mutare con un cambio di prospettiva. Schutz spiega i contrasti tra mondi di interpretazione differenti avvalendosi, nel saggio *Don Chisciotte e il problema della realtà*, dell'esempio del romanzo di Cervantes e dei suoi personaggi come mezzo per spiegare la *costituzione intersoggettiva della realtà*. Al contrario di Sancho Panza, dei mercanti, dei contadini, del barbiere, della nipote e della governante, assorbiti dall'atteggiamento naturale che da ovvietà del circostante, Alonso Quijano è un appassionato di romanzi cavallereschi nei quali ha deciso di immergere tutto sé stesso fino al punto di assumere quel mondo lontano e fantastico, con le sue regole, come proprio dando esso valore di realtà. Coerentemente con questa attribuzione di significato egli cambia il proprio nome in Don Chisciotte della Mancia e si proclama un cavaliere errante pronto a salvare chiunque abbia subito un torto in virtù degli ideali della cavalleria cui ha scelto di obbedire, scambiando greggi di pecore per un esercito nemico e i mulini a vento per giganti dalle lunghe braccia rotanti.

Queste sono le caratteristiche principali del sotto-universo chiuso di Don Chisciotte, quello su cui egli ha posto l'accento di realtà: la sua casa-madre, da cui si muove per interpretare tutte le altre provincie della realtà. Ma questo suo mondo privato entra in contatto con il mondo dei suoi compagni, ed entrambi, Don Chisciotte e gli altri, devono confrontarsi con i conflitti che sorgono dalla differenza degli schemi di interpretazione che prevalgono nei due mondi. (Schutz 1954, trad.it. p. 33).

L'eroe di Cervantes non vive nel senso comune per cui «per lui sono plausibili e “reali” cose che per Sancho Panza – il rappresentante per eccellenza del senso comune – sono solo fantasie» (Jedlowski 1995, p. 17). Tra gli individui appartenenti al medesimo gruppo sociale, o alla medesima società si diffondono modi di fare, di dire e di pensare che finiscono col sedimentarsi e costituire la base di quella cultura, quell'insieme di regole interpretative che consentono, nei termini goffmaniani, di decifrare tutti lo stesso *frame*.

I contadini e i mercanti di Cervantes vedono il mondo nello stesso modo al contrario

del suo protagonista che da altri significati a ciò che lo circonda attraverso giustificazioni e procedimenti cognitivi che in nessun modo si contraddicono l'uno con l'altro. Nella follia del Don della Mancia ogni elemento è posto in modo coerente ed armonico con gli altri:

«per resistere alla pressione dovuta alla mancata conferma intersoggettiva della propria esperienza, Don Chisciotte è costretto a elaborare una serie complessa di strategie: per converso, queste ci mostrano come funzioni, per ciascuno di noi, il modo in cui attribuiamo un senso di “realtà” alle cose in cui ci imbattiamo e alle forme con cui ce le rappresentiamo» (ivi, pp. 17-18).

Sono gli uomini a costruire socialmente la realtà attraverso implicite adesioni a certi modi di intenderla e di interpretarla, sia che assuma nella teoria sociologica, la forma di campi, regni, universi, province di significato, essa resta sempre qualcosa di costruito ma non per questo di meno oggettivo. Sui meccanismi di questa costruzione Peter Berger e Thomas Luckmann hanno impostato il loro impianto teorico, servendosi del concetto di tipizzazione schutziano, per unire la visione durkheimiana dell'apparente oggettività dei fatti sociali, con quella weberiana dell'agire soggettivamente dotato di senso. In questa prospettiva la realtà, prodotto degli individui, in continua interazione tra loro, diventa per essi stessi realtà oggettiva, interiorizzata soggettivamente attraverso i processi di socializzazione. Per comprendere quanto siamo immersi in un comune modo di “sentire”, con il quale sedimentando le nostre conoscenze abbiamo costruito realtà, è necessario compiere, scrivono gli autori, un esperimento mentale, ipotizzando una situazione originaria nella quale vi sia un primo uomo sulla terra che vive solo nel suo ambiente. Costui dovrà risolvere una serie di problematiche fondamentali che l'interazione con quello che lo circonda gli porrà innanzi per la sua sopravvivenza e dovrà imparare a trovare delle soluzioni valide per il superamento di questi ostacoli. Le soluzioni che si saranno mostrate efficaci in una data situazione, verranno riadattate ogni qual volta quella situazione specifica o un'altra simile situazione avranno luogo divenendo, dunque, abitudini. Se, a questo punto della storia, si aggiungesse la presenza di un secondo uomo, accadrebbe che entrambi dovrebbero imparare cosa aspettarsi vicendevolmente dall'azione altrui. Il secondo imparerebbe le soluzioni già acquisite dal primo e ne troverebbe anche di nuove sperando anch'egli il proprio ambiente. Si tratta di un processo di tipizzazione reciproca, di condivisione di routine e di un

senso dato per scontato, in altre parole di una progressiva *oggettivazione* della realtà. Ma quest'ultima potrà dirsi davvero compiuta se, ai due, si unisse un terzo individuo il quale, seppure con qualche difficoltà poiché tutto gli apparirebbe inizialmente come nuovo, potrebbe basare le proprie conoscenze su quelle degli altri e sulla struttura di interazione stabilita dai primi due individui che è già data per scontata. Un esempio può facilitare la comprensione di questo passaggio: se facessimo un viaggio in Scozia e vedessimo degli uomini in kilt all'inizio proveremmo stupore, perché la visione di un uomo che indossa la gonna non fa parte della nostra routine. Maggiore è la permanenza in quel luogo specifico, più uomini in kilt vedremo, inizierà ad apparire come una cosa normale. Una volta tornati a casa però, saremo di nuovo immersi nel nostro senso comune, nelle nostre tradizioni e non ci aspetteremo più di vedere altri individui in abbigliamento scozzese.

Il processo di oggettivazione della realtà, basato sulla costruzione del senso comune, ha bisogno però di forme specifiche di legittimazione come la fissazione di valori e norme comuni. Ma cosa accade quando sensi comuni diversi vengono in contatto tra loro? Quando il soggetto, nelle molteplici socializzazioni secondarie cui è sottoposto, si trova di fronte a costruzioni diverse della realtà? Il fatto stesso di riconoscere delle diversità di significato fa sorgere in lui ciò che prima era rimasto sopito, poiché dato ormai per scontato: il dubbio.

La socializzazione secondaria è l'acquisizione della conoscenza legata a un ruolo [...] richiede l'acquisizione di vocabolari legati ai ruoli, il che significa, tanto per cominciare, l'interiorizzazione di campi semantici che strutturano le interpretazioni e la condotta di routine all'interno di un'area istituzionale. Allo stesso tempo si acquisiscono "tacite intese", i valori e colorazioni effettive di questi campi semantici. I "sottomondi" interiorizzati nella socializzazione secondaria sono in genere realtà parziali in contrasto con il "mondo-base" acquisito nella socializzazione primaria. Eppure anch'essi sono realtà più o meno dotate di coesione, caratterizzate da componenti normative ed affettive oltre che cognitive. (Berger, Luckmann 1966., trad.it. p. 191).

Il testo di Berger e Luckmann, scritto sulla scia dell'influenza esercitata dal pensiero di Alfred Schutz, e la sua impostazione costruzionista nei confronti della realtà sociale e degli attori che la interpretano, ha portato, tra le scienze della società, ad una problematizzazione del tema, determinando il focus di un filone di studi che ha

messo in discussione l'assolutezza dei due termini chiave di *realtà* e di *conoscenza*. Giacché ogni forma di conoscenza nata, viene tramandata e custodita finché una nuova conoscenza non la soppianti all'interno del suo quadro sociale di riferimento, che ne ha visto il processo di creazione e diffusione, spetta alla sociologia della conoscenza comprendere l'andamento di questo processo che fa sì che esistano tante realtà per quanti siano i contesti sociali che le pongono in essere.

Pur non entrando specificatamente nel merito di questo dibattito scientifico in questa sede, mi preme sottolineare che adottare la prospettiva costruzionista non vuol dire rinunciare ad una definizione univoca del reale. Lo stesso Schutz ha attribuito, come si è visto, preminenza al mondo della vita quotidiana rispetto agli altri mondi e lo stesso Goffman, che ha negato questo primato, ha comunque sostenuto che dietro ogni ruolo aleggia un senso della persona che ne trascende il localismo. Utilizzare il pensiero costruzionista significa attribuire alla conoscenza del reale la posizione determinata dal suo osservatore. Sono le diverse prospettive dello sguardo che permettono allo scienziato sociale di prendere porzioni di realtà costruite, la cui costruzione è parte integrante della socialità dello stesso soggetto osservante, in una sorta di relazionismo (cfr. Mannheim 1940, 1952).

Affermare che tutto quello che ci circonda è frutto di un processo di conoscenza come azione, interpretazione, nominazione, interiorizzazione non significa affermare che il reale non esista, perché è proprio in virtù dell'introiettamento di questo processo che la sua forza coercitiva sull'attore sociale si impone ad esso originando conseguenze reali: la conoscenza umana della realtà è profondamente legata ai nostri modi di percepirla e intenderla entro i limiti stessi, sociali e culturali, posti da questa operazione: «ciò che noi possiamo sapere è cosa la realtà *non è*, laddove i nostri criteri di conoscenza si mostrino inadeguati» (Jedlowski 2007, p. 56).

Il carattere situato della conoscenza apre, quindi, le porte al difficile compito, per il sociologo, di lavorare sui propri confini attraverso la capacità di saper mettere in discussione, schutzianamente, ogni cosa data per scontata e di saper costruire nuove cornici di senso, nuovi *frames*, con gli strumenti tecnici della metodologia e della ricerca sociale. È a questo punto del dibattito che si suggerisce la possibilità di aggiungere, a queste tecniche, quella dell'esperienza drammaturgica come mezzo per la ricerca etnometodologica e sociologica in generale, per la sua possibilità di interrompere i processi di attribuzione scontata del senso.

1.3.2 Esempi di riemersione del dubbio schutziano: da Shakespeare e Calderon de la Barca al pensiero e alle opere di Pirandello

Lo stupore o *shock* dovuto ad una interruzione delle tacite intese che compongono lo status della normalità è frequente non solo in quelle opere proprie delle fabbricazioni ingannevoli di Pirandello, come *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo*, *Il giuoco delle parti*, *Questa sera si recita a soggetto*. La finzione, com'è stato detto nell'introduzione, può mostrare sulla scena altre prospettive interrogando il reale per sollecitare lo spettatore ad esercitare un pensiero riflessivo. Esempio di ciò sono alcune opere del teatro shakespeariano come *Amleto*, *A piacer vostro*, *Re Lear*, e calderoniano di *La vita è sogno* e *Il gran teatro del mondo* dove pur rimanendo nel *key della finzione* entro i confini esercitati dalla quarta parete avviene ugualmente una sorta di smascheramento del ruolo dell'attore sociale per bocca del teatrante. Tra il 1599 e il 1600, Shakespeare aveva già intuito che il teatro potesse disvelare i ruoli interpretati dagli individui nel corso della loro vita.

DUCA: Vedi che non siamo soltanto noi degli infelici. Questo vasto teatro dell'universo offre spettacoli più dolorosi che quel palcoscenico su cui noi recitiamo.

JAQUES: Tutto il mondo è un teatro e tutti gli uomini e le donne non sono che attori. Essi hanno le loro uscite e le loro entrate. Una stessa persona, nella sua vita, rappresenta parecchie parti, poiché sette età costituiscono gli atti. Dapprima il fanciullo, che miagola e vomita sulle braccia della nutrice; poi lo scolaro, piagnucoloso che con la sua cartella e col suo mattutino viso si trascina come una lumaca malvolentieri alla scuola; poi l'innamorato, che sospira, come una fornace con una triste ballata composta per le sopracciglia dell'amata; poi il soldato, pieno di curiose imprecazioni, baffuto come un leopardo geloso del punto d'onore, impulsivo e pronto alle questioni, che cerca una vana reputazione perfino sotto la bocca del cannone. Poi il giudice, dalla bella pancia rotonda rimpinzata di un buon cappone, dallo sguardo severo e dalla barba accuratamente tagliata, pieno di sagge massime e di assai trite illustrazioni, che a questo modo rappresenta la sua parte. La sesta età si cambia in un rimbambito Pantalone, magro e in pantofole, con gli occhiali sul naso e una borsa al fianco: i suoi calzoni, portati da giovane e ben conservati, sono infinitamente troppo larghi per le sue gambe stecchite, la sua grossa voce d'uomo, ritornata al falsetto fanciullesco, risuona stridendo e zuffolando. La scena finale che chiude questa

storia strana e piena di eventi è seconda fanciullezza e completo oblio, senza denti, senza vista, senza gusto, senza nulla. (Shakespeare 1599, II.7. trad. it.1992).

Il grande drammaturgo inglese scrive di “parti” alludendo alle diverse fasi della vita, quelle parti che, al di là dei ruoli sociali ricoperti, non ci si può rifiutare di interpretare in quanto imposte dal tempo e dalla caducità stessa dell’esistenza umana. Sono quelle parti che mutano al mutare dell’età biologica dell’individuo e che modificano, irrimediabilmente, la sua facciata personale, l’apparenza e la maniera con la quale si presenta agli altri.

I personaggi shakespeariani sono essi stessi teatranti al pari degli attori che li impersonano e al tempo stesso rappresentano semplici attori sociali quali sono i loro interpreti dietro le luci della ribalta. È questa duplicità, questa incredibile somiglianza scorta da Goffman che consente ad Amleto di accettare l'ordine dello spettro di suo padre investigando sulla sua morte, di un padre che portava il suo stesso nome come a dire che la memoria è come un canovaccio che può essere scritto e riscritto se solo si esce dal sentiero del senso comune e si adottano nuove prospettive o, come direbbe Kuhn, nuovi paradigmi. Le parole del giovane protagonista sembrano quelle di un nuovo drammaturgo che si affaccia sulla scena, imponendosi un ruolo nel ruolo: Amleto reciterà la parte del folle per divenire spettatore di un dramma che egli stesso contribuisce a scrivere vivendolo sulla scena. Egli adopera, consapevolmente, la *finzione* teatrale come strumento di difesa in un mondo che reputa corrotto, trovando infine conferma dell'omicidio del padre nelle reazioni dello zio alla vista dello spettacolo che mette in scena la storia che sta vivendo. Amleto, infatti, è il giovane principe di Danimarca, un paese nel quale la situazione politica si è aggravata perché il figlio di Fortebraccio sta riunendo un'armata ai confini della Norvegia per riprendersi i territori persi dal padre in un duello con il defunto re di Danimarca, Amleto è il figlio di quel re, appena rimasto orfano di padre e divenuto suddito di un nuovo sovrano, suo zio, il quale ha sposato sua madre. In questa drammatica situazione Amleto rifiuta i rituali del lutto, quelli della tradizione che mette in mostra un “apparire” necessario che si confà alla prematura morte di un sovrano.

Re Claudio: ...sei dunque ancora abbuiato?

Amleto: Sono fin troppo al chiaro, mio sovrano.

Regina: Spogliati, buon Amleto, di questo colore notturno
e guarda con occhio amico il Re di Danimarca.

Non cercar più a ciglia basse, nella polvere,
il tuo nobile padre. È una legge comune:
chi vive deve morire, deve attraversar la natura
per giungere all'eternità.

Amleto: Sì, signora, lo so: tocca a tutti. [è comune]

Regina: E perché dunque
ti sembra una cosa tua particolare?

Amleto: Sembra, signora; anzi è: non conosco *sembra*.

Non è solo il mio mantello tinto d'inchiostro,
né le mie abituali vesti d'un nero solenne,
né i rotti e profondi sospiri, e neppure
il fiume che scorre dagli occhi e la disfatta
espressione del volto, insieme
con tutte le forme, i modi e gli aspetti
della sofferenza; non solo tutto ciò
può veramente rappresentarmi. Coteste sì,
son cose che *sembrano*; perché si possono recitare.

Ma io ho qui dentro qualcosa ch'è al di là
d'ogni mostra: il resto non è
che l'ornamento e il vestito del dolore.

(Shakespeare 1602, I.2.66-86. trad. it. 1971).

Quanto questo breve stralcio sia intriso di sociale e di forme del sociale lo si evince dal testo inglese, nel quale Shakespeare utilizza termini quali *common* per indicare ciò che è comune, nel senso di condiviso; *seems* per sembrare e apparire in contrapposizione all'essere; *forms*, *moods* e *shapes* come rafforzativi l'uno dell'altro, per ribadire quanto forme, modi, fogge ma anche “capricci”, sottendano ad un modellamento del comportamento umano. Azioni queste che possono essere giocate, dissimulate, recitate *play* e che nulla hanno a che vedere con il sentimento che sopravanza questo spettacolo del mostrare, dell'ostentare. La manifestazione pubblica del lutto secondo i canoni del comune sentire non sono che orpelli, ossia trappole *trappings* e abiti del dolore. Tutta la tensione dell'essere e del non essere permea l'animo del giovane Amleto prima ancora che egli veda lo spettro di suo padre. Non tutti vedono lo spettro: Amleto ha una sensibilità altra, protesa alla continua ricerca

del "ciò che è" e non del "ciò che sembra", Inoltre già da questa sua prima apparizione nel dramma, che avviene in un luogo pubblico, il salone del castello, e dinanzi a tutta la corte adunata da Re Claudio, è presente la metafora del metateatro della vita quotidiana per cui l'indossare gli abiti del lutto, respirare a fatica, versare copiose lacrime e mostrare un volto travolto dal dolore sono azioni che un uomo potrebbe recitare proprio perché è *common*, perché è senso comune mettere in pratica il codice del lutto alla morte del Re, alla morte del padre. Sono i primissimi anni del seicento e Shakespeare antepone ai tradizionali rituali della morte, il "sono fin troppo al chiaro" di Amleto, vede cose che gli altri non vedono da una prospettiva ben più alta, quella del sole *I am too much i' the sun*.

Il principe concluderà il suo discorso contraddicendo ad ogni abitudine acquisita che egli reputa sterili, stantii e piatti gli usi del mondo. Amleto vive di dubbio, non riesce a dar cose per scontate, rifiuta la norma e si rinchiude in un mondo di follia. Si potrebbe dire che così per com'è sempre stato percepito dal pubblico e caratterizzato nei secoli, il suo appaia come un comportamento di tipo anomico, che la sua posizione nel mondo sia insostenibile ma ancora una volta, a ben vedere, ciò *sembra* ma non è, si tratta più di quella, già citata, predisposizione alla rottura della *sospensione del dubbio* che fa del giovane principe il più riflessivo dei personaggi del suo dramma.

Non diversa da quella di Shakespeare è la concezione drammaturgica di Pedro Calderon De la Barca, basti pensare al personaggio di Sigismondo, il protagonista di *La vita è sogno*, il quale per via della profezia di suo padre Basilio, fantastico re di Polonia, che lo immaginava come colui che, una volta succeduto al trono, sarebbe divenuto principe sanguinario e tiranno tanto da annientare il suo popolo, viene precauzionalmente rinchiuso in una torre sin da quando era ancora in fasce. A Sigismondo è negato qualsiasi contatto con il mondo esterno, solo il servo Clotaldo rimane al suo fianco per prendersi cura di lui ed insegnargli qualche rudimentale nozione, nell'inconsapevolezza dell'essere erede al trono di Polonia. Il giovane cresce forte, ma selvaggio, senza conoscere nulla del mondo, coperto solo da una pelle d'animale, con un aspetto spaventoso, ma nel frattempo passano gli anni, e re Basilio decide di fare un esperimento: vuole vedere se un uomo può vincere il proprio destino. Egli ordina, quindi, che venga dato del sonnifero a Sigismondo e che venga poi trasportato a corte. Quando questi si risveglia il mattino seguente rimane esterrefatto nel trovarsi in una stupenda stanza circondato da servitori che si

prostrano a lui come innanzi ad un sovrano, ma egli si comporta con tutti come un vero selvaggio, così come faceva rinchiuso nella torre senza mai poter sperimentare relazione sociale alcuna all'infuori di quella con Clotaldo. A corte, Sigismondo compie atti di violenza e crudeltà che rivelano la bestialità dei suoi istinti, solo al cospetto del padre prova un sentimento di innato rispetto. Questi, tuttavia, decide di rimandarlo nella torre convinto che gli astri abbiano predetto il vero e raccomanda al figlio di considerare il breve tempo trascorso a corte come un sogno. Il principe è nuovamente addormentato e, al suo risveglio, si ritrova lì dove è cresciuto: nella torre del castello e si convince così di aver davvero sognato: Sigismondo disvela l'inafferrabilità del reale: «Sicché fu realtà, non sogno; e se fu realtà [...] come può la mia vita chiamarla sogno? Son dunque tanto simili ai sogni le glorie, che le reali vanno considerate false, e certe simulate?» (De la Barca, 1635, III.10. trad. it. p. 95). Dov'è la realtà? Gli eventi a corte non saranno che un sogno per il povero Sigismondo ma al contempo sarà realtà per suo padre Basilio, per i membri della corte e per gli spettatori. Ma ancora una volta, se ci si appellasse ad un Tribunale come in *Così è se vi pare*, la realtà sfuggirebbe ad ogni definizione; essa sarà semplicemente ciò che, ritenuto reale, avrà prodotto conseguenze reali in entrambi i soggetti. Non spetta al sociologo, evidentemente, dire se quello che Sigismondo ha vissuto è stato o meno un sogno, compito dello scienziato sociale è soffermarsi sull'attribuzione di senso data dal soggetto alla circostanza che, quindi, ritenuta reale sia stata “reale” nelle sue conseguenze, nelle interazioni con altri soggetti, poiché non è l'agire individuale ma l'agire sociale l'oggetto della Sociologia. Per Calderon la vita è per tutti gli uomini un regno di realtà pari al regno del sogno, che ci si illude di vivere, ma la verità è che agli occhi dell'autore di quest'opera che è il mondo, Dio, quanti vi insistono agendovi dentro appaiono tutti attori.

Mondo: Mio generoso Autore, ai cui poteri, ai cui accenti tutto obbedisce, *il gran teatro del mondo*, cioè me stesso, perché su di me recitino gli uomini e ciascuno in me agisca secondo quanto è previsto dal suo copione, nella mia qualità di servo obbediente capace solo di eseguire quanto gli viene ordinato – ché se l'opera è mia, tuo è il miracolo -, soprattutto perché è più diletto e sorprendente non scorgere l'impalcatura prima che i personaggi siano tutti al loro posto: *il gran teatro del mondo*, dunque, io lo terrò coperto di un nero velo, un caos in cui ogni cosa sia sossopra (De la Barca 1634-41, I.1., trad. it. p. 209).

Siamo di fronte ad un paradosso, quello tra realtà e finzione, che verrà ripreso ed esasperato nella drammaturgia pirandelliana che darà al *key della finzione* la veste del trucco per cogliere impreparato lo spettatore.

Luigi Pirandello è, per certi versi, un anticipatore del pensiero goffmaniano, svolge una ricerca continua sull'identità della persona e il mondo del senso soggettivo, dal quale dipende tanto la concezione del sé quanto le relazioni che l'individuo intrattiene con i propri simili. Si concentra sul concetto di costruzione sociale e di ruolo sociale, ponendosi interrogativi che diverranno fondamentali per tutto il teatro del Novecento mettendo in palese evidenza il momento in cui il dubbio schutziano riemerge all'interno di un errore di framing durante l'interazione. Questi errori, esperienze negative, possono creare disorientamento al quale gli individui coinvolti nella situazione fanno seguire un rapido aumento del coinvolgimento dovuto ad una tensione volta a comprendere l'avvenimento. Un esempio proviene, appunto, da *Questa sera si recita a soggetto*, dove le liti tra attori e regista dietro le quinte a luci ma a sipario alzato e le sollecitazioni degli attori tra gli spettatori rappresentano il fabbricamento di una interpretazione negativa, «una rottura di *frame* riflessiva di autoriferimento» (Goffman 1974, p. 413).

L'artificio teatrale pirandelliano svela un pezzo di costruzione collettiva errata del senso, un *errore di keying* di ciò che è, in quel momento, ritenuto reale:

Nel caso di rappresentazioni pure, l'assorbimento – del pubblico – non è soltanto un buon indicatore dell'andamento delle cose, ma per definizione, è anche il problema principale: l'attore ha compito di indurlo, e il pubblico pensa di goderlo. Perciò in questi spettacoli ha un valore speciale qualsiasi congegno che cattura di nuovo l'attenzione, o almeno dimostra che eventi in corso non coinvolgenti non sono la vera rappresentazione (ibidem).

Il pensiero di Goffman può essere sostenuto da tanti altri esempi del metateatro pirandelliano e di altre sue opere per spiegare come elementi del *frame* possano ingannare perché il modo in cui si fa esperienza del mondo è il prodotto dei mezzi di cui si dispone per organizzare la percezione. Uno di questi è costituito da *Così è (se vi pare)* i cui protagonisti sono il personaggio del Signor Ponza e della Signora Frola, sua suocera, scampati ad un terremoto nella Marsica. In città si vocifera che i due siano giunti lì, per trovar riparo e conforto, con una terza persona che nessuno però ha mai veduto in strada, la moglie del Signor Ponza che costui tiene relegata in casa

senza che lei possa vedere sua madre. Le voci prendono, pian piano la forma dell'accusa tanto che la stessa Signora Frola è la prima ad essere sottoposta ad interrogatorio da parte dei cittadini, la quale, in un primo momento si limita soltanto a giustificare l'estrema possessività nei confronti di sua moglie, la figlia. In seguito è proprio il Signor Ponza, quindi, ad essere chiamato in causa per fornire spiegazioni a questo suo morboso atteggiamento e ciò che egli svelerà all'incredula platea è la follia della suocera, impazzita a seguito della morte della figlia Lina che ella crede viva nella persona di Giulia: la seconda moglie del Signor Ponza. Ma richiamata a testimoniare la Signora Frola ribalterà la versione del genero confermando la versione di lui e dicendo che è egli stesso ad essere impazzito a seguito del ricovero di sua moglie in una casa di cura dalla quale, una volta uscita, la crede tanto diversa da averla ritenuta un'altra, Giulia, appunto e alla quale avrebbe concesso di vivere al suo fianco solo attraverso seconde nozze. Lo stupore e l'incredulità degli uditori raggiungono l'apice e l'impossibilità di determinare la verità sui fatti suggerisce al Procuratore l'interrogatorio della stessa Signora Giulia.

Costei si limiterà a dire che entrambe le versioni date dai suoi cari sono vere in quanto ella è sì la figlia della Signora Frola ma anche moglie del Signor Ponza: «Che cosa? la verità è solo questa: che io sono, sì, la figlia della signora Frola - e la seconda moglie del signor Ponza - sì, e per me nessuna! Nessuna! [...] Nossignori. Per me, io sono colei che mi si crede!» (Pirandello 1917, III.9., trad.it. p. 528).

L'episodio è tratto da una delle opere teatrali più note di Luigi Pirandello, il quale mette in luce il proprio punto di vista su ciò che sia la realtà e quelle che siano le conseguenze da questa poste in essere, attraverso le parole del personaggio Lamberto Laudisi, cognato del consigliere Agazzi, il quale più volte nel corso della storia interviene sottolineando, per dirla ancora con Thomas, che ogni cosa ritenuta reale lo è per il punto di vista di chi la espone e la interpreta come tale, che la realtà così è...se vi pare.

Laudisi: Ma no, signori miei! Non v'ingannate nessuno dei due. Permettete? Ve lo dimostro. - Tutt'e due, qua, vedete me. - Mi vedete, è vero?

Sirelli: Eh sfido!

Laudisi: No no. Vieni qua, vieni qua...

Sirelli: (gli s'appressa, sorridente, come per prestarsi a uno scherzo) Perché?

Laudisi: Vedimi meglio. Toccami. Così, bravo. - Tu sei sicuro di toccarmi come mi vedi, è vero?

Sirelli: Direi...

Laudisi: Non puoi dubitare di te, sfido! - Ora, scusi, venga qua lei, signora... No no, ecco, vengo io da lei...

Le si fa davanti, si piega su un ginocchio:

Laudisi: Mi vede, è vero? Alzi una manina; mi tocchi... - Cara manina!

Sirelli: Ohè... ohè...

Laudisi: Non gli dia retta! - È sicura anche lei di toccarmi come mi vede? Non può dubitare di lei. - Ma per carità, non dica a suo marito, né a mia sorella, né a mia nipote, né alla signora qua, come mi vede, perché tutt'e quattro altrimenti le diranno che lei s'inganna. Mentre lei non s'inganna affatto! Perché io sono realmente come mi vede lei! - Ma ciò no toglie che io sia anche realmente come mi vede suo marito, mia sorella, mia nipote e la signora qua, che anche loro non si ingannano affatto!

Signora Sirelli: E come, dunque, lei cambia dall'uno all'altro?

Laudisi: Ma sicuro che cambio, signora mia! E lei no, forse? Non cambia?

Signora Sirelli: (precipitosamente) Ah no no no no no. Le assicuro che per me io non cambio affatto!

Laudisi: E neanch'io per me, creda! E dico che voi tutti v'ingannate se non mi vedete come mi vedo io! Ma ciò no toglie che non sia una bella presunzione tanto la mia che la sua, cara signora.

Sirelli: Ma che ci ha da vedere tutto questo, scusa?

Laudisi: Come no? Vi vedo così affannati a cercar di sapere chi sono gli altri e le cose come sono, quasi che gli altri e le cose per se stessi fossero così o così...

Signora Sirelli: Ma secondo lei allora non si potrà mai sapere la verità?

Signora Cini: Se non dobbiamo più credere neppure a ciò che si vede e si tocca!

Laudisi: Ma sì, ci creda, signora! Perciò le dico: rispetti ciò che vedono e toccano gli altri, anche se sia il contrario! (ivi, I.2., pp. 497-498).

Proprio come un sociologo, il drammaturgo mostra le pratiche sorte dalle complesse dinamiche relazionali generatesi tra i cittadini come quella del pretendere innanzi all'istituzione del tribunale l'accertamento della verità sui fatti in seguito ad un comportamento, quello del Signor Ponza di tener nascosta sua moglie, ritenuto deplorabile dal comune sentire. L'unico modo per scampare alla pubblica disapprovazione, da parte di entrambi gli imputati, è quella di ricorrere alla follia rafforzando così l'etichettamento operato dalla comunità nella definizione delle anomalie riguardanti i nuovi arrivati e che inevitabilmente si concludono, seppur nel dubbio dello spettatore o del lettore, nonché dei personaggi stessi, nella profezia che si auto adempie (cfr. Merton, 1948): solo due pazzi possono credere qualcuno chi in realtà costui o costei non sia in realtà o meglio, come svela l'autore, chi nella presunta realtà non sia.

Laudisi: Siete voi che avete bisogno dei dati di fatto, dei documenti, per affermare o per negare! Io non so che farmene, perché per me la realtà non consiste in essi, ma nell'animo di quei due, in cui non posso entrare, se non per quel tanto che essi me ne dicono (ibidem).

Se per Goffman oltre le parti recitate ogni giorno a seconda dei propri ruoli è possibile rintracciare un senso della persona, Pirandello, molto più drasticamente, ipotizza addirittura un conflitto immanente tra la vita e le forme in altre parole i ruoli sociali e i doveri che ci siamo imposti e che ci sono stati attribuiti mediante un processo di costruzione della nostra immagine per permetterci di fingere, nella messa in scena della vita, di fronte agli altri ma anche a noi stessi. Le forme sono le maschere che ci permettono di assumere molteplici personalità che ci rendono, di fatto, uno, nessuno e centomila individui contemporaneamente.

Vi è un contrasto perpetuo tra la fluidità inarrestabile della vita, che è diversa di momento in momento e che presenta contemporaneamente aspetti molteplici ed anche contraddittori e l'esigenza di fissare dei punti cardine, delle immagini immobili certe, stabili, alle quali ancorare la conoscenza che si crede di avere, di sé e degli altri. Una forte analogia con il pensiero freudiano nel quale l'identità viene costruita a partire dall'alterità, che è esperienza di sé e che si acquisisce attraverso l'esperienza. Il sé e gli altri rimandano all'ordine delle percezioni, ossia costruzioni sociali dell'identità e dell'alterità che investono gli apparati psichici e che mettono in moto processi mentali e cognitivi di tipo conscio e di tipo inconscio, nei quali si muovono elementi apparentemente oggettivi ma in vero propri di una certa visione del mondo che è quella appartenente alla società nella quale il soggetto è immerso e che ha introiettato attraverso i processi di socializzazione. Con il nostro apparato psichico e le tre istanze, dice Sigmund Freud, dell'*es*, dell'*io* e del *super-io* che lo caratterizzano, costruiamo la nostra realtà psichica, definita come ciò che per il soggetto assume, nel suo psichismo, valore di realtà. E' a partire da Freud, infatti, che esperimenti condotti da Pirandello sull'identità lo hanno portato a formulare quella crisi dell'*io* più volte rappresentata nelle sue opere teatrali e profondamente legata ad un altro concetto, quello del relativismo psichico, che agisce sia orizzontalmente nei rapporti tra soggetti, sia verticalmente nel rapporto con sé stessi. La vicinanza tra il pensiero di questo drammaturgo e la teoria sociologica è evidente, per lui la società impone regole, ruoli e punti di vista che costituiscono la realtà.

Pirandello non è che un esempio di come il metateatro, le improvvisazioni teatrali, i training, alcune performance e laboratori drammaturgico-sperimentali, come gli esperimenti del Teatro del Lemming o le sessioni del Playback South (basato su alcuni principi della psicologia e della sociometria) possano innescare frangenti di incertezza durante processi cognitivi di *rekeying* del *frame*: esattamente ciò che avviene allo spettatore invitato sul palcoscenico per interagire con gli attori e che vede irrealizzata la propria aspettativa sulla serata cui era convito avrebbe partecipato come mero osservatore del dramma.

Più o meno nello stesso verso degli esperimenti e del pensiero pirandelliano, ossia in quello di un teatro capace di fare ricerca di emozioni ed esperienze, è da collocare il già citato saggio *Il teatro e il suo doppio* di Artaud (1938), dove la vita e il teatro sono l'una doppio dell'altro ed il secondo non si limita a rappresentare ma si fa azione che produce mutamento organico sia nell'attore che nello spettatore, quindi sia in colui che osserva, quanto in colui che è oggetto dell'osservazione. Di questo sforzo è testimonianza poi tutto quel filone, del quale parlerò nel III capitolo, che da Peter Brook, Jerzy Grotowski, Bertold Brecht ha dato origine o *Terzo teatro* nel quale attori e registi manifestano il rifiuto del teatro elitista e borghese e della rigidità del testo teatrale, in favore di una forma che entri in relazione diretta con il pubblico: non più spettatore ma attore anch'esso, parte integrante dell'interazione, non più oggetto ma soggetto dell'azione drammaturgica, attraverso un'opera di integrazione sociale.

Infatti, così come lo scienziato sociale deve svolgere il suo lavoro in modo valutativo ossia prendendo le distanze da argomentazioni che mirano a valutare la realtà in senso soggettivo, così Brecht esortava gli attori a mantenere una sorta di distacco dal personaggio. Nella teoria dello straniamento, egli sosteneva che compito dell'attore fosse quello di recitare in modo critico, di straniarsi per permettere allo spettatore di poter recepire il messaggio senza coinvolgimenti eccessivi, in modo da riflettere, vagliare, criticare costruttivamente per prendere coscienza e rifiutare i condizionamenti, o le costruzioni diremmo in senso sociologico, imposte all'individuo dalla società.

Prima di dimostrare, attraverso l'analisi di quanto avvenuto sul campo nel corso di questa ricerca, la validità e l'efficacia delle possibilità offerte, nel tempo e nello spazio sociale dal teatro, utili a comprenderne le potenzialità in un'applicazione metodologica, mi soffermerò sulle indicazioni preliminari, necessarie, a definirne

limiti e confini attraverso il pensiero di quegli scienziati della società che hanno gettato le basi di una sociologia che ha per oggetto il campo del teatro e le sue pratiche. A seguire, infatti, nel secondo capitolo, tratterò della produzione teoretica e dello stato dell'arte circa la materia, a sostegno di un argomento che lega, indissolubilmente, lo studio della sociologia del teatro ad una sociologia teatrale, nella direzione suggerita da Gurvitch. Una sociologia teatrale che consenta di indagare la realtà come costruzione sociale attraverso la messinscena nell'esplorazione delle relazioni e degli scambi simbolici che avvengono tra gli attori e tra gli attori e gli spettatori come attori sociali.

È indubbio, infatti, che il teatro sia una manifestazione sociale, che riproduca cioè «una situazione sociale, una congiuntura sociale – e che - costituisce esso stesso un dato quadro sociale nel quale si integrano gli attori [...] gruppi che si incontrano, si combinano, che formano alleanze, che si dissociano, che lottano, per non parlare delle differenti forme di socialità che in essi si manifestano» (Gurvitch 1959, trad. it. p. 29) e che in quanto tale sia oggetto della Sociologia, ma al medesimo tempo lo è anche in quanto istituzione, in quanto manifestazione capace di mostrare la propria contestualità e consensualità, nella funzione storicamente attribuitagli, nella costruzione collettiva del prodotto culturale inserito, nel contesto socio-culturale in cui è stato prodotto e quindi espressione di un dato tempo e di una data realtà sociale che attraverso esso può essere osservata. Il lavoro di Gurvitch, rappresenta il primo passo ufficiale rivolto dal mondo accademico della sociologia allo studio del teatro, nonostante la diffusione del suo saggio non abbia ottenuto la fama e l'attenzione dovute, tuttavia egli non resta un contributo teorico isolato.

CAPITOLO II

Le pratiche teatrali nella società:

il dibattito sul teatro come oggetto di studio

2.1 Premessa: la nascita della sociologia del teatro

La seconda tappa di questo percorso di ricostruzione teorica, incentrato sulla relazione tra sociologia e teatro, è rappresentata dalla sociologia del teatro, vale a dire da quei primi studi sociologici che si sono occupati di definirne la relazione in modo sistematico, prendendo in esame la pratica drammatica come pratica della società e prodotto culturale, quindi, come oggetto. Questi studi hanno dato origine ad un vero e proprio dibattito emerso, nella seconda metà degli anni cinquanta, dal lavoro di George Gurvitch e Jean Duvignaud, e proseguito fino agli ottanta con l'organizzazione del *Primo congresso mondiale di sociologia del teatro*, tenutosi nel 1986 presso l'Università "La Sapienza" di Roma, a cura del Centro Teatro Ateneo. Alcuni importanti contributi teorici giungono, infatti, proprio dagli atti di questo congresso, come quello dato dal pensiero di Maria Shevtsova e dai lei stessa sviluppato, in seguito, con l'istituzione del PhD in *Sociology of Theatre and Performance Research Group*. Prima, però, di entrare nel vivo di queste proposte teoriche, vorrei ricordare, nuovamente, la figura di George Gurvitch, considerato il padre fondatore (cfr. Meldolesi 1986; Shevtsova 2009; Serino 2011) di questa branca della disciplina sociologica cui egli stesso ha attribuito il nome di *sociologia del teatro* in un saggio apparso sulla rivista francese *Les lettres nouvelles* nel 1956. Noto più per i suoi scritti riguardanti il mondo del diritto che per il suddetto articolo, in queste pagine vi si rintraccia l'impegno di individuare tutte le possibili aree di studio di una sociologia che intenda occuparsi di teatro. In questo sforzo di ricostruzione concettuale, egli parte dal presupposto teorico che qualsiasi analisi sociologica intenda approfondire questa relazione possa contare sulla profonda affinità tra il teatro e la società tenendo conto, necessariamente, delle influenze reciproche che l'uno esercita nei confronti

dell'altra e viceversa. «Tale evidente affinità – scrive - entra in gioco sia che si adotti il teatro come punto di partenza sia che si ponga il problema prima di tutto nella prospettiva della realtà sociale su tutte le sue scale e tutti i suoi piani di profondità» (Gurvitch 1956, trad. it. p. 25).

Di questa forte corrispondenza si accorgerà anche Erving Goffman che, solo tre anni dopo dalla pubblicazione di questo saggio, formulerà il ben più noto paragone tra l'attore teatrale e l'attore sociale. Tuttavia, come ammetterà lo stesso autore di questa analogia, nella *metafora drammaturgica* il teatro non costituisce altro che un espediente per la spiegazione dei meccanismi di funzionamento delle interazioni sociali, mentre per Gurvitch esso costituisce, non solo materia utile ad un paragone, ma un oggetto di studio complesso che, contemporaneamente, rappresenta, anche, il mezzo con il quale si possono compiere una serie di sperimentazioni sociologiche.

Il sociologo russo dà alla sociologia del teatro il compito di indagare ogni aspetto del fenomeno teatrale in quanto manifestazione sociale avanzando, intanto, la proposta di sperimentarne l'efficacia come strumento di ricerca. A ben vedere però, nonostante abbia sostenuto, con fermezza, questa idea non si comprende bene la ragione per cui egli non si è mai cimentato nel dare attuazione a questi propositi, pur avendo osservato ed esaminato, scrupolosamente, l'esempio concreto fornito dai lavori sociometrici e sociodrammatici del collega Jacob Levi Moreno.

I due scienziati della società condividono, infatti, la stessa attenzione scientifica per le micro dimensioni della società di cui è testimonianza un'opera di Gurvitch successiva al saggio di sociologia del teatro: *La vocazione attuale della sociologia* (1950). Un testo di «400 pagine tese, piene di idee e di intelligenza» (Braudel 1984, trad. it. p. 256) in cui affronta l'argomento della necessità di occuparsi delle interazioni sociali nei piccoli gruppi di individui come la coppia, la famiglia, il gruppo dei pari, le compagnie teatrali, in altre parole, di microsociologia. Questa si occupa dell'osservazione e dell'interpretazione delle interazioni della vita quotidiana e, in generale, di quelle componenti sociali elementari che costituiscono la base delle strutture più complesse della società. Questa *vocazione*, per altro intrapresa negli stessi anni, come si è detto, anche da Goffman, va perseguita, secondo Gurvitch e secondo Moreno, con i mezzi propri dell'approccio sociometrico. Attraverso questo metodo di rilevazione quantitativa dei dati, nell'osservazione microsociologica degli aspetti della vita quotidiana, il sociologo del teatro propone lo studio sistematico delle strutture relazionali di tipo socio-affettivo psichico e comportamentale in un

gruppo ristretto di individui (Gurvitch 1949, 1963), tra cui anche quello delle compagnie teatrali. In un primo momento, l'analisi sociometrica diviene, quindi per l'autore, uno degli strumenti metodologici della sociologia del teatro nello studio di gruppi teatrali ristretti. Successivamente, però, egli giunge a superare questa visione, prettamente quantitativa, sostenendo la possibilità che lo strumento teatrale possa servire, a sua volta, alla ricerca sociologica in più campi, specialmente lì dove, criticando Moreno¹⁰, il gruppo è già costituito come tale, già presente come realtà sociale.

Nel delineare, programmaticamente, i temi di cui la sociologia del teatro deve occuparsi, Gurvitch prende in considerazione possibilità molto diverse tra loro. Ad esempio, suggerisce di affrontare lo studio del teatro come una «*sublimazione* di talune situazioni sociali, che si tratti della loro *idealizzazione*, della loro *parodia*, o dell'*invito al loro superamento* –considerandolo – una via di fuga dalle lotte sociali e una incarnazione di queste lotte» (Gurvitch 1956, trad. it. p. 32). Viceversa, propone, di rintracciare l'*elemento teatrale* all'interno delle *cerimonie della vita collettiva* (ivi, p. 26) o di analizzare il processo di realizzazione dell'evento teatrale come prodotto culturale di un dato contesto sociale. Insomma, nelle poche pagine del saggio *Sociologia del teatro*, sono elencati tutti gli aspetti indagabili del fenomeno teatrale inteso come manifestazione sociale che «riproduce, senza alcun dubbio, una situazione sociale, una congiuntura sociale; costituisce esso stesso un quadro sociale nel quale si integrano gli attori» (ivi, p. 29).

Alla luce di queste considerazioni Gurvitch stila un elenco di tematiche sulle quali la sociologia del teatro può concentrare la propria attenzione:

- la composizione e i differenti gradi di coesione dell'audience del pubblico teatrale e la loro possibile trasformazione in unità collettive strutturabili;
- il rapporto tra rappresentazioni drammaturgiche e quadro sociale che descrivono;
- le compagnie in quanto gruppi di professionisti e di attori sociali soggetti alle relazioni e alle dinamiche di costruzione dell'identità del gruppo stesso;
- i legami esistenti tra il contenuto, la forma, lo stile di un'opera teatrale e il proprio contesto storico, con particolare riferimento alle strutture sociali di questo contesto;
- le funzioni sociali del teatro nei differenti tipi di strutture istituzionali di una società;

¹⁰ La questione è stata affrontata, dettagliatamente, nel capitolo successivo.

- la variazione, in un'ottica comparativa, delle sue funzioni sociali nei diversi tipi di società globale.

- il teatro come strumento di indagine e sperimentazione sociologica.

Su quest'ultimo punto, sviluppato nell'*agone* e nella *parabasi*¹¹, ho concentrato la ricerca empirica attraverso l'osservazione dei casi studio del *Teatro del lemming* e del *Playback South*.

Evidente è l'influenza esercitata da questo elenco e dalla pubblicazione dell'intero saggio *Sociologia del teatro*, è rintracciabile in tutti gli scritti ad esso successivi. Da quelli degli chiamati ad intervenire nel 1986 sull'argomento in occasione del primo congresso sulla materia e agli sviluppi teorici di Duvignaud che, tra tutti, è stato colui che ha anticipato l'idea gurvitchiana di un'analisi sociologica della messinscena teatrale e ha collaborato attivamente alla definizione dei confini della sociologia del teatro.

2.2. Gli studi dopo Gurvitch

2.2.1 Duvignaud: il contesto sociale e lo spazio scenico tra cerimonie sociali e cerimonie drammatiche

Collega e amico di George Gurvitch, Jean Duvignaud si concentra sul teatro come *manifestazione sociale* (Duvignaud 1955, trad. it. p. 6) aprendo la strada a indagini sul contesto in cui l'opera teatrale è prodotta, come testo e come esecuzione scenica, e in grado di farsi testimonianza di specifiche congiunture storiche, di invenzioni, rivoluzioni, stili di vita, paradigmi dominanti, poteri politici ed economici. Il teatro al pari di ogni altra esperienza sociale collettiva, anzi Duvignaud suggerisce che lo faccia più delle altre, «mette in movimento credenze e passioni che rispondono agli impulsi da cui è animata la vita dei gruppi e delle società» (Duvignaud 1965b, trad. it. p. 7).

Gli esempi di società illustrati negli scritti del sociologo francese mostrano, con chiarezza, quale tipo di sentiero analitico la sociologia possa intraprendere nei confronti di un teatro assunto come oggetto e pratica della produzione culturale di un determinato periodo storico.

¹¹ rispettivamente, parte III e IV di questa tesi.

Un anno prima dell'uscita del saggio *Sociologia del teatro*, Duvignaud pubblica sulla rivista *Cahiers internationaux de sociologie* fondata proprio da Gurvitch, un articolo dal titolo *Recherches pour une description sociologique de l'étendue scénique*. Da queste poche pagine emergono, chiaramente, gli intenti dell'autore che esorta il mondo della produzione intellettuale a restituire al lavoro drammaturgico la sua teatralità, superando l'*imperialismo letterario* che lo ha ridotto a mero testo e ristabilendo, attraverso la sociologia, una risignificazione della resa scenica. Questa operazione di approfondimento scientifico del contesto relativo ad una singola produzione teatrale può essere esteso, secondo il sociologo francese, ad interi periodi storici, riconducibili a tipi di società, per rispondere a quelle domande cognitive che si propongono di indagare il rapporto tra questi ultimi e il condizionamento da essi esercitato sulle varie forme drammaturgiche nel corso della storia e di come sia mutato nel tempo il campo drammaturgico. Non stupisce ritrovare in Duvignaud intenti, prospettive e lessico simili a quelli bourdeusiani perché l'ambiente accademico francese di quegli anni è, difatti, frequentato anche da Bourdieu e Pierre Francastel che vi hanno contribuito a diffondere i loro studi sulla sociologia dell'arte. Nonostante l'influenza esercitata su di lui dagli scritti sulla produzione artistica l'attenzione di questo autore è rivolta interamente alle peculiarità del mondo teatrale.

Il fatto teatrale oltrepassa costantemente la scrittura drammatica, poiché la rappresentazione dei ruoli sociali, reali o immaginari, provoca una contestazione, un'adesione, una partecipazione che nessun'altra forma artistica può provocare, anche oggi il cinema, che non offre, sulla scena la presenza carnale degli attori (Duvignaud 1965b, trad. it. p. 7).

L'articolo sui *Cahiers* si presenta come un'anticipazione di quelli che saranno, poi, gli argomenti trattati anche nei suoi studi successivi, ossia quelli che trovano nell'analisi storico-sociologica di alcuni tipi di teatro come, ad esempio, quello elisabettiano, lo specchio della società dalla quale sono scaturiti.

Spronato dai suggerimenti contenuti in *Molière, homme de théâtre* di René Bray, nel quale la pièce teatrale è osservata oltre i suoi elementi visibili e analizzata attraverso il ruolo dell'attore all'interno dello spettacolo e la sua relazione con il pubblico che ricostruisce il senso dell'operare drammaturgico, Duvignaud intende superare quelli che, a suo avviso, sono i limiti della critica letteraria e quella del mondo del teatro, sollecitando i critici a soffermarsi più sulla esecuzione del testo che non sul testo

inteso come mera lettura d'intrattenimento. La posizione sostenuta da Bray, e appoggiata da Duvignaud, è che la produzione di molti studiosi mostra ignorare il concreto significato sociologico di una rappresentazione all'interno del suo contesto storico, perché nessuno di essi si è mai interrogato sul significato profondo attribuito, ad esempio, da Moliere alle proprie immagini teatrali rispetto a quelle dei suoi contemporanei. Le tesi di Bray e Duvignaud si riferiscono, prevalentemente, ad un tipo di teatro precedente a quello sperimentale in cui è possibile rintracciare elementi volti alla rottura del senso comune; esse fanno riferimento piuttosto ad una più generica capacità del teatro di coinvolgere e generare reazioni emotive (sia nel caso in cui si verifichi una compartecipazione del pubblico, sia in quello in cui destino stupore o scalpore). Queste emozioni difficilmente potranno essere descritte a distanza di tempo dal momento in cui avviene la rappresentazione per questo costituiscono, per il critico d'arte, qualcosa che egli non potrà mai contestualizzare se non facendo ricorso ad un'analisi sociologica che gli consenta di far luce sulla *psiche collettiva*, in termini non molto distanti da quelli schutziani, sul senso comune vigente in una data società per comprendere il messaggio culturale e la forza sociale e comunicativa veicolata dalla realizzazione di quell'opera.

[...] ciò che ci fa comprendere i gesti dell'attore è il modo in cui essi sono stati rappresentati sulla scena e non il suo aspetto esteriore. Così come una scheda segnaletica - un identikit - non rappresenta una biografia, così il critico è condannato a cercare l'impossibile: l'immagine vivente dello spazio scenico che gli sfugge e senza la quale non ci sarebbe alcun teatro perché non ci sarebbe nessun gruppo di umani in grado di rispondere alla sollecitazione della scena. Se noi definissimo la teatralità solo come l'insieme di elementi rappresentativi ed emozionali immediatamente percepiti da un gruppo di spettatori venuti a partecipare ad un lavoro drammaturgico, non potremmo parlare - noi critici - di esperienza pregnante di teatro per quelle rappresentazioni realizzate nel passato senza disporre di documenti che riproducano e conservino l'immagine scenica dei modi in cui questa è stata messa in scena - e delle reazioni che ha suscitato. In altre parole, le categorie emozionali che supportano la rappresentazione di vecchi spettacoli ci sfuggono completamente così come tutte le altre categorie emozionali proprie della storia di un'epoca passata (Duvignaud 1955, trad. it. p. 139).

Al sociologo è affidato il compito di scoprire i diversi modi di concepire il campo drammaturgico, considerato come il luogo dove si sviluppano, in generale, tutte le produzioni teatrali riconducibili ad una stessa epoca o ad un tipo di società, ricercando i significati e le forme mediante le quali il senso comune, la coscienza delle società, abbia condizionato quelle drammaturgiche del passato o, viceversa, di come queste abbiano potuto influire sull'opinione pubblica e l'organizzazione sociale. In base all'esecuzione del dramma e alla sua funzione nel tempo la tradizione greco-latina risulterà differente da quella medievale o da quella del periodo spagnolo piuttosto che dal teatro elisabettiano o italiano: lo spazio scenico è un'immagine emozionale, visuale e quasi tangibile di una rappresentazione diretta per cui la nozione di campo drammaturgico corrisponde alle condizioni materiali generalmente ammesse dal pubblico, dal regista e dagli attori; condizioni materiali che implicano specifiche tipologie di creazione di personaggi e situazioni. Il mutare dello spazio scenico e quindi del modo stesso in cui la trama viene raccontata con la messinscena, denota sempre un tipo di mutamento sociale in termini di priorità rispetto a cosa va narrato e come questa narrazione dev'essere percepita dal pubblico: in altre parole, determina la stessa funzione di attori e spettatori nella ridefinizione degli spazi della rappresentazione.

Prima della riforma Sabbatini¹², Duvignaud individua l'esistenza, in Europa, di due diversi modelli di concezione dello spazio scenico, due grandi sistemi differenti che sottintendono a due diversi significati del campo espressivo: la concezione greco-latina, sopravvissuta poi in gruppi ristretti di clericali, intesa come evocazione del mito e ricca di figure retoriche provenienti dal testo scritto e la concezione del teatro come *teatro spontaneo* che sollecita l'intervento del pubblico attraverso una narrazione che esalta il contesto nel quale essa viene messa in forma piuttosto che il testo scritto. La prima concezione presuppone un muro invisibile davanti al quale un certo numero di personaggi si alterna per commentare gli avvenimenti; è, ad esempio, il principio degli spettacoli di Seneca, ma prima ancora della tradizione greca della tragedia attica, rivolti ad un pubblico di facoltosi poiché il teatro, si sa, non era per evento per tutti bensì riservato agli uomini pubblici quindi a politici,

¹² Nicola Sabbatini, conosciuto anche come Niccolò Sabbatini è stato un architetto e scenografo italiano del Rinascimento al quale si devono molteplici invenzioni nel campo teatrale grazie alla messa a punto di macchine in grado di creare effetti visivi e sonori, specialmente eventi atmosferici, tanto realistici dall'aver mutato la concezione stessa di rappresentazione. Una delle sue invenzioni più note è quella del "sipario scorrevole" grazie al quale la scena veniva calata dall'altro su quella precedente.

poeti e oratori che prestavano maggiore attenzione ad 'analisi dei discorso espresso dai dialoghi e dai monologhi dei personaggi. Per questa forma di spazio scenico, la tipologia di personaggi e la costruzione della sceneggiatura ha confini molto delimitati: è quasi sempre prima dell'avvenimento o dopo l'avvenimento che si situa il dramma, nel quale l'espressione artistica passa per la lingua dell'indecisione o della sofferenza presentandosi sempre in funzione di una mitologia antica, volta ad esaltare le gesta piuttosto che descrivere contesti: una forma con la quale le *élites* decantavano sé steste mediante l'uso strumentale dei *topoi* dell'antichità. Ma l'avvento del cristianesimo ha poi spento l'enfasi sul teatro come luogo di dibattito politico, incontro e riflessione sulla società, proprio della tradizione greca e latina per celebrare e diffondere la sacralità nella viva raffigurazione evocativa all'interno della Messa. Si tratta, ovviamente, di una drammaturgia a servizio della fede, nella il pubblico è un pubblico di fedeli destinatari della parola di Dio evocata al di là del transetto, che assume la funzione teatrale di una quarta parete separando le navate dalla zona del presbiterio riservata al clero officiante che mostra e racconta, dal testo della Sacra Bibbia, la visita delle Marie al Sepolcro nella Messa pasquale. Contrapposta a questo tipo di ritualità teatrale, come la chiamerà anche Turner, o come direbbe Duvignaud di teatro privato, vi è la celebrazione pubblica della vita sociale religiosa, quella del teatro della rievocazione dei *misteri*, delle vite dei santi e delle processioni che mostrano dei veri *tableaux vivants* in cui il soggetto reale dello spettacolo diviene la folla diffusa, appassionata e disorganizzata che dalle campagne si affolla nelle cittadine per prendere parte alla festa. In queste festose celebrazioni all'aperto il mistero non tende sempre allo spettacolo compiuto, resta spesso a metà strada tra la manifestazione pubblica e la spettacolarizzazione che muove la massa in città per prendere parte ad un'occasione religiosa. In questa formula dello spettacolo di farsa, la spettacolarizzazione dell'avvenimento è sempre gestuale: il gesto batte la parola. E' naturale che il fulcro di questa concezione sia la vita spettacolare di un santo o di un uomo interessante. A questo proposito, riprendendo il lessico di Moreno, Duvignaud parla di un *teatro spontaneo* quello offerto dalla vita sociale che con i suoi simboli e le sue pratiche realizza vere e proprie *cerimonie* sociali che suggeriscono una continuità con le cerimonie drammatiche. La concezione sociologica di Duvignaud paragona alcune forme cerimoniali della vita sociale, (le processioni, o la messa pasquale) alle rappresentazioni teatrali, dove la cerimonia religiosa ha un'incidenza profonda sul sociale. Nulla, in essa, è lasciata al caso,

compreso lo spazio in cui avviene la rappresentazione sacra, volutamente circoscritto per imporre all'occhio dello spettatore, ovvero del fedele, di cadere proprio lì dove deve: ad esempio, sull'effigie del santo. Al contrario, la cerimonia drammatica, poiché non costituisce una vera cerimonia nonostante possieda dei tratti ritualistici, è caratterizzata da una certa *impotenza sociale* (ivi, p. 17). Diciassette anni dopo la pubblicazione de *Le ombre collettive* questa idea di teatralizzazione spontanea della vita sociale e di ritualità del teatro verrà fatta propria dall'antropologo Victor Turner con l'introduzione della distinzione tra *dramma sociale* e *dramma rituale*. Il primo connota quelle rotture pubbliche del normale funzionamento della società costituite da comportamenti violenti, liti, omicidi, frasi incaute, (Turner 1982, trad. it. p. 31) in altre parole gli *shock* di cui hanno parlato Schutz, Goffman e Garfinkel. Il secondo indica gli aspetti rituali del teatro e delle performance.

Mentre Turner riconosce al teatro la capacità di generare mutamento, Duvignaud considera la cerimonia drammatica una *cerimonia sociale in differita* (ibidem).

Nella cerimonia religiosa, che assume la forma di una *polarizzazione dell'estensione sociale* (ivi, p. 19), si concretizza una suddivisione spaziale in cui avviene il *gioco degli scambi mentali e simbolici* (ibidem) tra "credenti" ed esecutori. Il mutare degli spazi indica, storicamente, i mutamenti nell'esperienza collettiva di questa collaborazione.

Ad aver cambiato le dinamiche prossemiche degli attori sulla scena è stato William Shakespeare durante il periodo d'oro del teatro elisabettiano con la costruzione e l'introduzione di uno spazio scenico laterale che coinvolgesse simultaneamente tutti gli istanti del tempo narrativo proprio come uno «stereoscopio che permette di vedere una molteplicità di prospettive senza valorizzarne alcuna in particolare: gli spettacoli al teatro del Globe sono rappresentati effettivamente allo spettatore collettivo per un'azione diretta» (ivi, p. 142). L'originario teatro del Globe, come visibile dalla sua attuale ricostruzione sulla sponda sud del Tamigi, presenta una sovrapposizione di gallerie laterali che permette allo spettatore la visione non solo del palcoscenico ma anche della platea dove gruppi di personaggi rimangono in scena mostrando tutti i momenti del dramma. Lo spazio scenico prende, quindi, la forma di uno spazio di combattimento, creato quasi per assistere ad un "match". Così lo spettatore del teatro elisabettiano vede giungere re Riccardo precipitosamente dall'Irlanda proprio mentre il suo rivale sta organizzando una sommossa contro di lui e la regina si lamenta nel suo giardino. Nella tragedia *Antonio e Cleopatra* il primo

muore mentre Cesare, nello stesso tempo, compie l'assedio della capitale dell'impero perché Roma e l'Egitto sono raffigurate visivamente e materialmente in due punti diversi dello spazio: la distanza cessa di essere una funzione a servizio del tempo per diventare elemento simbolico del dramma stesso in un mondo di immagini, in un grande palcoscenico che prende spunto dalla vita e dalla molteplicità sincronica degli avvenimenti ricordando all'individuo che «l'essenza della vita collettiva e dell'esistenza individuale è teatrale» (Duvignaud 1965, trad. it. p. 19). Anche oggi i testi shakespeariani continuano ad essere oggetto di indagine degli studiosi e il suo teatro continua ad essere rappresentato in tutto il mondo, perché nonostante il contesto sociale in cui è stato prodotto fosse totalmente diverso dal contemporaneo il pubblico vi riconosce l'universalità della condizione umana interiore quindi, anche, propria. Questo avviene non solo per quella attribuzione del *senza tempo* di cui godono i classici per la loro proprietà di non smettere mai di dire al mutamento sociale ciò che hanno ancora da dire dopo secoli, attraversando la storia, o perché «ci arrivano portando su di sé la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture che esse hanno attraversato (o più semplicemente nel linguaggio o nel costume)» (Calvino 1981, p. 13); ma anche per la specificità della messinscena di essere una manifestazione e un'esperienza sociale e in quanto tale essa supera spesso la scrittura del testo drammaturgico mettendo in luce sulla scena i ruoli sociali, reali o immaginari che siano fornendo uno spaccato interpretato e continuamente interpretativo di reale che sfugge o di un passato non pienamente elaborato. Le due categorie idealtipiche di teatro della tradizione greco-latina e ciò che Duvignaud chiama il teatro dei *misteri* o *teatro spontaneo* saranno poi da lui stesso ampliate in *Le ombre collettive: sociologia del teatro* insieme all'approfondimento delle questioni accennate nel *Cahier*, come il voler contribuire a superare la visione tradizionale sulla natura del teatro intesa come mero fatto estetico opponendo ad essa quella del *fatto sociale*. A questo proposito è ribadita, da parte dell'autore, la necessità di un'analisi sociologica che tenga conto della stessa morfologia degli spettacoli come studio non solo dello spazio scenico in senso tecnico ma come spazio di partecipazione e quindi aperto alla possibilità di un'analisi che vada oltre quelle sociografiche e quelle statistiche condotte sull'estrazione sociale dei membri del pubblico, ma piuttosto come studio quasi goffmaniano, come quello sul tipo di risata dello spettatore, degli elementi sottesi alla presenza del pubblico in sala che si stabiliscono nel legame con la scena: ad

esempio quello dell'attesa. Il modo in cui si attende qualcosa può chiamare in causa componenti caratteriali della personalità piuttosto che attitudini collettive, ma può essere anche attesa pigra che cerca un soddisfacimento immediato e non aver nulla a che fare né con la l'individualità né con la condivisione collettiva di un'emozione o, ancora, può essere implicita nel senso dell'aspettarsi dall'opera qualcosa in grado di mostrare il non espresso, come altri aspetti della vita quotidiana. Questo importante contributo sull'*attesa implicita dello spettatore* si dimostra essere di centrale importanza poiché costituisce una delle componenti di ulteriore efficacia nell'utilizzo del teatro come strumento di osservazione del possibile oltre che della realtà: l'attesa del non espresso è una predisposizione, implicita appunto, ad una *rottura della sospensione del dubbio*, una propensione allo stupore dell'essere, eventualmente, stupiti. L'attesa che si genera attorno ad un'opera è poi, ovviamente, anche quella che il suo creatore ha circa la realizzazione delle sue proprie: come e se queste vengano recepite dal pubblico il suo successo o il suo fallimento, ecc. È per questo motivo che uno che uno studio concreto sui pubblici teatrali, secondo Duvignaud, dovrebbe costruire attitudini, definire intenzioni nascoste, misurare le qualità dell'attesa. Un siffatto lavoro può essere svolto anche in ottica comparativa in merito a diverse messe in scena della stessa opera, possibilità che le società contemporanee, attraverso la rielaborazione, ad esempio, dei classici del teatro, favoriscono rispetto a quelle concesse in passato epoche in cui i capolavori venivano presentati dalle compagnie degli stessi autori in una generale prima assoluta.

2.2.2 Il teatro come fatto sociale: una impostazione durkheimiana

Confrontare creazioni artistiche e contesti, nel corso tempo significa affrontare un conseguente studio diacronico dei cambiamenti della funzione e del ruolo del teatro all'interno della società che, per non cadere nuovamente nel *sociologismo* (cfr. Meldolesi 1986) dovrà necessariamente tener conto della relazione esistente tra strutture sociali e opere e le connessioni tra manifestazioni dello psichismo personale, interpersonale e collettivo le quali fanno sì che possa avvenire la comunicazione di simboli e contenuti tra creatori, attori, pubblico, contesto inteso come istituzioni. Pur rifiutando alcune posizioni del dogmatismo positivista che secondo lui hanno ridotto l'esperienza del teatro a mera analisi di classi e gruppi,

dagli scritti di Duvignaud emerge chiaramente che i suoi presupposti teorici si fondano su una sociologia di tipo conservativo, poiché attingono al pensiero di Comte, al pensiero di Emile Durkheim in larga misura e, «di tanto in tanto (e non del tutto in modo inequivocabile), alle intuizioni marxiste pur lasciando, invero, il marxismo sullo sfondo in modo quasi isolato» (Shevtsova 2009, p. 39 trad. mia), nella predilezione di una prospettiva analitica che non abbia cercato alcuna causalità predominante né in termini di elementi economici, psicologici o tecnici. La teoria sociologica della storia e della funzione del teatro formulata da Duvignaud è basata sui concetti fondativi della sociologia durkheimiana evidenti in tutte le esposizioni del suo pensiero a partire dal lessico che utilizza e dal considerare la pratica teatrale in senso stretto, ma anche tutte quelle forme della vita sociale che rivestono la forma della cerimonia che costituiscono il teatro spontaneo, fatto sociale. Feste, inaugurazioni, parate, processioni, anniversari, aule di tribunale e giurie di concorsi sono cerimonie dove ciascun individuo interpreta un ruolo attorno al quale la solennità del luogo, gli abiti indossati, il tipo di linguaggio utilizzato, i simboli e i contenuti, è creata la cerimonia, una *teatralizzazione spontanea*. In queste pagine Duvignaud più che rifarsi all'antropologia teatrale di Turner e Schechner, per la quale il rito è paragonato al gioco teatrale, in termini di tutte quelle pratiche corporee, come linguaggi non verbali, necessarie ad una ridefinizione del reale, sembra piuttosto andare nella direzione del significato sociale del rito, quindi più precisamente nella direzione di Durkheim. Si tratta, infatti, di situazioni in cui l'atto collettivo, che implica la partecipazione della società, esalta la funzione sociale del cerimoniale come elemento di mantenimento dell'ordine sociale stesso, anche dal punto di vista istituzionale e normativo, sociologico. Durkheim ha sempre prediletto un'analisi della società, vista come un tutto unitario, *sui generis*, "organico", nel quale la vita collettiva precede quella dei singoli imponendosi loro sotto forma di morale, ossia dell'insieme di norme che dall'esterno e dall'interno agiscono su di essi. Le norme stesse sono *fatti sociali*, «modi di agire di pensare e di sentire che presentano la notevole proprietà di esistere al di fuori delle coscienze individuali» (Durkheim 1895, trad. it. p. 26) per cui la società assume le sembianze di un organismo, nel quale ciascuna delle parti svolge compiti essenziali al mantenimento del tutto, è cioè funzione della propria esistenza e del tutto sociale. Un chiaro esempio di quanto queste teatralizzazioni spontanee abbiano svolto funzione deterrente volta alla celebrazione della coesione sociale è la morte spettacolarizzata

in pubblica piazza: dall'impiccagione alla ghigliottina, la morte in pubblico con le sue attese, i suoi personaggi e i suoi costumi (come quello del boia), ha costituito uno spettacolo di grande partecipazione popolare inteso a scoraggiare ogni comportamento anomico. Durkheim scriveva a proposito dell'anomia, di una situazione caratterizzata dalla assenza di norme morali condivise, di una condizione moralmente deregolata per la quale le persone hanno uno scarso controllo sul proprio comportamento, ossia di quando le regole procedurali e generali si svuotano di efficacia e di significato e le persone non sanno più cosa aspettarsi l'una dall'altra. Questo processo produce insoddisfazione, frustrazione, conflitto e devianza che vengono punite attraverso le sanzioni previste per le singole trasgressioni le quali hanno il compito di rinsaldare il senso comune condiviso tra i conformi. Pertanto, le cerimonie di teatro spontaneo, ma prima ancora le tragedie del teatro greco, sono occasione di una riflessione morale, condivisa per senso comune, dalla quale può anche scaturire pubblica indignazione come normale (non anomica) reazione sociale ad un disequilibrio.

La ritualità, il *phatos* e la teatralità con la quale viene inflitta la pena sono, in queste occasioni, parte del controllo sociale esercitato dall'autorità che le presenta come dono, come concessione di un evento pubblico al quale la popolazione può assistere, così come le liturgie civili, dono del principe alle città da dominare. Al dono elargito dall'autorità, risponde l'adesione, l'obbedienza e l'acclamazione della folla che rimandano, come un feedback, ad un riconoscimento dell'autorità stessa e del suo gradito operato. Anche il passaggio da un'autorità ad un'altra è un evento teatralizzato: dalle successioni dinastiche dei monarchi, al ghigliottinamento degli stessi durante la rivoluzione francese, in quei momenti cioè in cui, scriveva Durkheim, un nuovo equilibrio non si era ancora costituito ed emergevano comportamenti anomici diffusi per la stessa difficoltà che gli individui nel trovare il loro posto, nell'assumere un nuovo ruolo nel nuovo ordine di eventi costituito senza la guida di regole chiare, in altre parole di adattarsi ai cambiamenti.

In nessun posto l'uomo si è sottomesso al cambiamento senza provare turbamento; l'adattamento a situazioni nuove comporta turbamenti di natura imprevedibili e molteplici. [...] Non percepita dagli uomini immersi nell'attività immediata che realizza questi cambiamenti [...] la trasformazione sembra toccare soprattutto gruppi marginali, "non funzionali". I gruppi di artisti o di

intelletuali ai quali appartenevano i drammaturghi, poiché non erano integrati nel tessuto della vita sociale, poiché si opponevano spesso alla coscienza comune accentuando differenze morali, sessuali o psicologiche non costituiscono forse questi punti di imputazione del cambiamento nella vita dell'epoca? Non è indifferente infatti notare quanto i drammaturghi di questo periodo di transizione, che vengono considerati i “portavoce del loro tempo” si siano sistematicamente comportati da individui *a parte*. (Duvignaud 1965b, trad. it. pp. 165;168)

Resta chiedersi il ruolo assunto dai drammaturghi, dagli artisti e dagli intelletuali, in generale, nel corso di questi cambiamenti sociali epocali.

2.2.3 Psiche collettiva e funzione drammaturgica: tipi di società e tipi di teatro

Non esiste un drammaturgo inglese del seicento che non abbia vissuto sregolatezze fisiche e sociali, da Christopher Marlowe a Thomas Dekker a Ben Jonson e agli alberghi frequentati dallo stesso William Shakespeare. Anche in Spagna, a cavallo tra il cinquecento e il seicento, non è meno frequente incontrare gli intelletuali nei bassifondi delle grandi città, Calderon non ne è che uno degli esempi noti (Duvignaud 1965b, trad.it. p. 51). Una mancanza di regole, per quello che era il senso comune del tempo, a cavallo tra la dissolutezza e la devianza, permette a questi autori, spesso di origine borghese, di orientarsi verso ideali diversi da quelli condivisi dal proprio ceto. Raccontano storie di personaggi che non sono direttamente espressione dei bassifondi ma che, in qualche maniera, non sempre controllati dal sistema delle regole tradizionali. Alla luce di quanto suggerito da Duvignaud, un esempio di rapporto tra individuo sociale e mutamento sociale, cioè sulla difficoltà dell'uomo di adattarsi rapidamente ad un cambio delle regole del gioco in un periodo di transizione mi viene, ad esempio, nuovamente, dal personaggio di Amleto. Egli non ha minimamente a che fare con i bassifondi, non è il Malvolio de “*La dodicesima notte*” che avverte il bisogno del potere, il desiderio, la furberia, la voglia di denaro e di vestire la zimarra di velluto damascata, che rimescola «materialismo storico e pauperismo evangelico, pornografia e riscatto, nausea per l'odore di trifola, il denaro che ti giungeva» (Montale 1972).

Il teatro shakespeariano è occasione di riflessione per Duvignaud che nota come nonostante il Cinquecento avesse iniziato ad esaltare le virtù dell'uomo moderno puntando l'accento su un neonato senso d'individualismo, molti sistemi di valori e credenze, riconducibili al periodo medievale, continuavano a sopravvivere ben oltre le date che convenzionalmente gli storici hanno fissato per un "preteso" Rinascimento. Alcune resistenze si incontrano anche nello stesso Amleto e nel resto della produzione shakespeariana tanto intrisa di predestinazioni e simbolismi alchemici. Non va, inoltre, dimenticato che il consigliere della regina di Elisabetta I d'Inghilterra era il noto astronomo, filosofo ermetico e alchimista John Dee, figura controversa: cristiano devotamente praticante da un lato e pitagorico, platonico e dedito all'occultismo dall'altro.

Gli storici hanno spesso notato questo cambiamento indicando le metamorfosi del diritto, della vita pratica, degli atteggiamenti religiosi, morali, economici e scientifici, ma i contemporanei immersi nel chiaroscuro del presente come potevano sentire ed esprimere questa modifica? (Duvignaud 1965b, trad.it. p. 165).

Capita, quindi, che una società in trasformazione possa strappare l'uomo e i gruppi di individui, che ad essa appartengono alle loro certezze, lasciandoli in uno stato di abbandono a sé stessi che può determinare una progressiva incapacità di adattamento al mutamento e sfociare, quindi, in una situazione di disagio e sregolatezza, in un comportamento anomico o violento, addirittura, nell'illecito e nel delitto. L'alto numero di personaggi la cui azione drammaturgica culmina nel delitto costituisce la maggioranza delle opere inglesi dal *Tamerlano* di Marlowe all'*Otello* e al *Macbeth* di Shakespeare, all'opera di uno sconosciuto chiamata *Arden of Faversham*. I poveri personaggi shakespeariani sono tormentati dai principi della realtà, essi si accorgono difficilmente della sua esistenza. Questo accento sulle conseguenze comportamentali individuali e sociali in tempi di transizione in termini di analisi delle produzioni teatrali e letterarie e delle vite sregolate condotte da alcuni dei loro autori, porta Duvignaud alla costruzione di un modello, che sempre sulla scia della sociologia durkheimiana, l'autore fa nel corso di un'analisi storica individuando quattro tipi di società cui attribuisce quattro forme distinte di teatro. Vale a dire che, in questa teorizzazione, ogni società è contraddistinta da un proprio modo di fare del teatro una celebrazione della vita sociale con tutti i suoi equilibri e disequilibri e le proprie,

contestuali e controverse visioni del mondo. I quattro tipi di teatro riconducibili a quattro tipi di società europee, individuati da Jean Duvignaud sono: quella Medievale, dove si tocca il massimo dell'integrazione socio-teatrale; il Rinascimento, un periodo di transizione, fondato sullo scontro tra strutture patriarcali preesistenti e nuove istituzioni e valori; il periodo Classico, proprio del XVII, XVIII secolo in Francia, la cui struttura sociale gerarchizzata ha generato l'idea del teatro come enclave, approvato dall'interno del mondo teatrale stesso; e il teatro della società moderna, dalla rivoluzione industriale alla tecnica a servizio dei regimi totalitari, attraverso la quale il rapido aumento della popolazione, della densità urbana e la complessa divisione del lavoro hanno realizzato un sofisticato mondo del teatro inconcepibile in precedenti tipi di società. A esempio, il teatro tedesco nei primi del XIX° secolo è bloccato dal fallito tentativo di ottenere maggiori libertà civili e precede l'impatto dell'industrializzazione in Germania. In questa atmosfera, l'organizzazione drammaturgica e architettonica e la subordinazione all'autorità caratterizzano il mondo chiuso del teatro del periodo classico. Si tratta di uno dei tanti esempi in cui il contesto storico agisce direttamente sulla produzione artistica determinandone le forme e stabilendone le tendenze sociali e politiche. Vico, Saint-Simon, Comte e Durkheim, questi fondatori della "scienza della società" hanno diviso la storia in età e/o "civilizzazioni" per dimostrare come il mutamento, verificatosi su larga scala, abbia radicalmente alterato la composizione, le pratiche, le credenze e le aspettative delle società. Tutto ciò relativizza la funzione creativa, promotrice di cambiamento, del teatro. La teoria di Duvignaud è essenzialmente sviluppata attraverso il pensiero di Durkheim, e dei suoi concetti di *anomia* e di *solidarietà organica* contrapposti alle *società meccaniche*. (cfr. Durkheim 1893). Una società organica, è tale per via della sua grande diversità sociale che le rende difficile il raggiungimento della coesione sociale. I diversi gruppi sociali, la varietà dei tipi di istituzioni, la divisione del lavoro caratterizzata da sempre più specifici compiti e professioni, la rende frammentata. Più una società corrisponde al tipo organico più sono riscontrabili caratteristiche di questo tipo al suo interno. Nella tipologia di Duvignaud, il Medioevo e il Rinascimento è un esempio di società a solidarietà organica e le società industriali formano sempre più una versione complessa di essa. Poiché l'unità sociale ovviamente non appare nelle solidarietà organiche perché propria di quelle meccaniche le persone e i gruppi che compongono la società sono più inclini all'anomia, rispetto ai membri di società semplici, e più

inclinati all'alienazione e a forme di esclusione dall'organismo-società. Questo, ovviamente, genera disaccordo, tensione e conflitto. Funziona anche l'inverso ossia: il disaccordo sociale genera anomia la cui intensità deriva dal livello dello stesso. Tuttavia, poiché anche le solidarietà organiche sono tenute insieme dalla coscienza collettiva, senza la quale seguirebbe il chaos, l'anomia è una triste esperienza di rottura dal vincolo del consenso collettivo). Quando l'anomia diviene un fenomeno diffuso, la società nella sua interezza precipita in uno stato di disequilibrio e di malfunzione.

Ma l'influenza esercitata dal pensiero di Durkheim sulla produzione teorica di Duvignaud non si esaurisce qui, egli ne fa espressamente menzione ne *Le ombre collettive, sociologia del teatro* in particolare nel paragrafo sulla relazione tra il teatro e l'anomia e, prima ancora, nel modus operandi scelto per trattare l'argomento della drammaturgia nella società, ossia facendo ricorso ad un'analisi che assume la teatralizzazione come rituale, come cerimoniale al pari di quelli riscontrabili nell'esperienza reale della vita sociale, pur sottolineando che essa non si riduce solo a questi aspetti di teatralizzazione spontanea (Duvignaud 1965). Rispetto al saggio di Gurvitch, Duvignaud suggerisce quindi, non solo lo studio sociologico del teatro come cerimoniale, ma anche come studio delle aspettative del pubblico che, a seguito di uno *shock* emotivo:

ricosce in un'opera una figura che risponde alle sue intenzioni meno esteriorizzate [...] una lezione che lo concerne". Lungi dall'accontentarsi di un'analisi statistica dei riconoscimenti, uno studio approfondito sul pubblico deve, altresì, esaltare l'aspetto della costruzione delle attitudini, mettendole poi a confronto con modelli attitudinali costruiti attraverso le rappresentazioni "per così dire ufficiali del teatro" ovvero i "valori riconosciuti dalla critica, le spiegazioni che il pubblico dà sul suo gusto indipendentemente da ogni opera particolare, le idee che il creatore si fa sul suo pubblico - e - a ciò dovrebbe aggiungere un confronto di questi modelli con le intenzioni esplicite dello Stato, quando si tratta di arte condizionata [...] resa omogenea da una ideologia o da un partito (ivi, trad. it. p. 44).

Ma la costruzione di attitudini e rappresentazioni è, a ben vedere, un ulteriore aspetto della sociologia del teatro che Duvignaud collega alla morfologia delle rappresentazioni delle opere teatrali, per mezzo di un confronto nel tempo dei diversi

modi con i quali queste vengono, appunto, rese ed interpretate producendo, per dirla nei nostri termini, nuovi orizzonti di senso.

In effetti l'autore cita, in proposito, la sociologia della conoscenza di Scheler e Mannheim nella misura in cui l'estetica drammatica comporta una certa maniera di interrogare il mondo e la società, e attraverso di essa conosce il suo inserimento nella trama dell'esperienza collettiva. Si tratta del terzo dominio della sociologia del teatro, che l'autore ripropone in termini diversi rispetto a quelli gurvitchiani, ma che ne rispetta i principi della classificazione tematica in quanto «studio del rapporto funzionale del contenuto delle pièces con i quadri sociali realizzati, in particolare i tipi di strutture sociali globali e le classi sociali» (ibidem).

La teoria di Duvignaud appare non priva di contraddizioni, da un lato affronta il tema dell'anomia come risposta ad un conflitto sociale, dall'altra ignora importanti figure teatrali come risposta a questi conflitti, come nel caso dei giullari italiani.

Duvignaud descrive un'Europa del basso Medioevo come un sistema di relazioni non-conflittuali tra sovrani, chiesa e popolo, nel quale tutti accettano l'ordine sociale (l'enfasi sull'ordine sociale è ancora di matrice durkheimiana) specialmente evidente nell'esperienza collettiva dei festival. I festival, nei quali la società celebra sé stessa in massa sono, tuttavia, doni del principe al popolo, pubblica celebrazione di un potere ritenuto sovratemporale. Da quando le feste popolari sono divenute dono riconosciuto attraverso un donatore e un ricevente, esse non possono essere considerate forme di teatro popolare, anche per via dell'inesistenza di qualsiasi concetto di classe al suo interno.

Appare chiaro che *collettività* in Duvignaud, significhi un *tutto sociale*, piuttosto che "gruppo", così come formulato in Durkheim, senza ricorso al concetto di classe. La *coscienza collettiva* pertanto non ha nulla a che fare con il concetto marxista di *coscienza di classe*. Per Duvignaud le classi emergono solo con l'industrializzazione per cui è assurdo assegnare loro, concettualmente, un posto all'interno di un'analisi sulle manifestazioni teatrali dell'Europa medievale.

A dire il vero affermare che il Medioevo sia un periodo storico totalmente privo di stratificazione sociale sembra, per un sociologo, un'affermazione azzardata (cfr. Shevtsova op. cit.). Alcune forme di teatro popolare medievale pongono un certo numero di domande cognitive come, per esempio, comprendere dove collocare il ruolo dei giullari italiani, questi giusti medievali che, oltre che presso le corti, si esibivano in azioni performative per le strade e nelle piazze dei villaggi per il

gradimento dei contadini.

Spesse volte, queste dimostrazioni artistiche sollevano infatti, essere vere e proprie proteste contro una miseria che i padroni feudali e il clero stesso riversavano sulla popolazione contadina, così da divenire messinscena perseguitate dalle stesse autorità che deridevano. Considerare i giullari, in virtù della loro prospettiva sociale, del loro pubblico, del loro stile e dei loro contenuti satirici, un esempio di teatro popolare, presuppone il fatto che, essendo questi oggetto di repressione e frequentemente di decapitazione pubblica come deterrente del potere, nell'Europa del Medioevo esistesse un conflitto sociale, se non nei termini del conflitto di classe, seguendo la linea di Duvignaud, quantomeno tra governatori e governati. Se il fenomeno dei giullari, è stato trascurato è perché le problematiche sollevate da Duvignaud, sulla solidarietà meccanica, non li hanno mai trattati.

Gli scritti e le prospettive di Duvignaud sulla lettura del fenomeno teatrale in relazione alla società, oggi appaiono ancora molto intrise dell'influenza esercitata su di lui dal pensiero durkheimiano e, in generale, da quello positivista. Questa visione lo ha limitato a ricondurre la nascita di certi tipi di teatro a specifiche condizioni del contesto sociale escludendo, passo indietro rispetto a Gurvitch, l'ipotesi di fare di esso uno strumento di ricerca empirica. Tra l'altro, nelle sue trattazioni emerge quasi una certa riluttanza nel prendere in considerazione le rivoluzioni della prassi teatrale, come quelle più avanguardistiche e ideali per la conduzione di indagini sociali in quanto promotrici di azioni collettive, come nel caso costituito dal teatro brechtiano (Shevtsova op.cit.).

2.3. La critica a Duvignaud e l'approccio teorico di Maria Shevtsova

2.3.1. Il teatro come pratica sociale

Anche dopo il primo congresso mondiale di sociologia del teatro, la posizione di Duvignaud rimane pressoché immutata, sempre profondamente legata a riflessioni di carattere storico-sociale, compiute a posteriori, sull'opera teatrale. Ma quella del sociologo francese non è che una delle possibilità di analisi a disposizione del sociologo teatrale che, come indicato nel manifesto di Gurvitch, può, altrimenti, indagare il fenomeno come insieme di relazioni e pratiche sociali. Ma, nel far ciò, lo

scienziato sociale deve ricorrere a quella nozione di teatro e quelle tendenze che, a partire dagli anni '80, hanno iniziato ad includere tutte le espressioni della *performance*, accresciute, inoltre, da una particolare enfasi posta sul teatro come *pratica* dei performer. Da allora un ampio numero di manifestazioni teatrali si realizza nei luoghi più diversi e non canonicamente adibiti alla *mise en scene* e il teatrante, come già era successo negli anni '50 con il *Living Theatre*, abbandona l'arco scenico per riversarsi nelle strade, nelle piazze, utilizzando tutti quegli spazi urbani predisposti ad una loro teatralizzazione. Inoltre opere artistiche traggono ispirazione dalla letteratura in generale, piuttosto che da quella prettamente drammatica. Queste tendenze hanno portato a forme *ibride* di teatro (Shevtsova 2009, p.11 trad. mia) alcune delle quali hanno introdotto l'uso della tecnologia mediale, mentre altre, come si vedrà con i *case studies* di questa ricerca, hanno definitivamente escluso la forma della realizzazione scenica del testo e la scenografia, privilegiando il teatro come momento esperienziale di incontro tra individui. Tuttavia, nonostante la fine dell'*imperialismo letterario*, come lo ha definito Duvignaud e nonostante l'attenzione dimostrata dai sociologi del teatro nei confronti degli spettacoli teatrali, piuttosto che verso i testi della drammaturgia, sarebbe assurdo escluderli dalle aree di studio della sociologia del teatro (Shevtsova op.cit., p. 36 trad. mia).

In questo senso, le proposte avanzate da Maria Shevtsova e dal suo *Sociology of Theatre and Performance research Group*, mirano a creare una prospettiva omnicomprensiva della relazione tra sociologia e teatro. La sociologa russa parte, infatti, da punti teorico-disciplinari diversi che trovano una loro sistematizzazione concettuale senza conflitto e senza che una materia si serva dell'altra in modo esclusivamente strumentale. Questa visione interdisciplinare rivaluta la pratica teatrale come esperienza collettiva, come insieme di relazioni osservabili dagli scienziati della società, piuttosto che relegarla ad un senso pratico acquisito o ad una forma culturale cristallizzata (ivi, 23). Il sociale, infatti, risulta formato dalle relazioni e, nello stesso tempo, gli individui posseggono una conoscenza pratica di queste tale da convertire questa conoscenza in azioni ordinarie. Questo fatto impone al sociologo, e con più forza al sociologo teatrale, una doppia lettura del proprio oggetto di studio: come insieme di pratiche e di relazioni. Secondo Shevtsova lo studio di queste pratiche teatrali, come esperienze di vita sociale, richiede, però, il sostegno di una metodologia di tipo qualitativo, determinante per liberare la

sociologia del teatro «dagli imperativi della statistica» (Shevtsova 2009, p. 11 trad. mia) e della sociometria del pensiero gurvitchiano. La sociologia, in quanto scienza che studia la società, non può bypassare le prassi teatrali considerandole mere pratiche del fare, né soffermare il proprio sguardo solo sulla considerazione dell'opera teatrale come testo scritto o limitarsi a confrontare come nel tempo siano mutate le loro forme in relazione al mutamento dei loro contesti. Con queste argomentazioni, Shevtsova inaugura una serie di studi sulla realizzazione stessa degli spettacoli teatrali analizzati come momenti relazionali tra agenti, non privi di forme conflittuali, includendo in essi anche le performance e tutte quelle forme, ibride, di espressione artistica, come i *musical* o il *flash mob*, cui si può attribuire, ugualmente, il valore dell'atto drammaturgico. Le performance e, in generale, la pratica performativa divengono, quindi, oggetto degli studi sociologici sul teatro in quanto contribuiscono alla costruzione dell'immaginario collettivo e al tempo stesso ne sono espressione.

La sociologa russa ridetermina, così, in maniera più esaustiva, i confini argomentativi della sociologia del teatro. Ponendo al centro di essi le dinamiche e le strutture relazionali dei gruppi, vi include le forme espressive degli *ibridi* teatrali e delle *performances*.

La sociologia del teatro, scrive, si occupa dei seguenti temi e ambiti (Shevtsova 2009, pp. 33-34 trad. mia):

- degli studi volti ad approfondire le questioni teoriche della materia;
- dei comportamenti sociali degli attori sia quando sono riferiti a) alle loro condizioni lavorative, alla tipologia dei contratti che regolamentano la professione, delle loro aspettative occupazionali, ecc; b) alle dinamiche di gruppo e alla produzione performativa; c) ai legami tra attori all'interno stessa compagnia o tra diverse compagnie e, volendo allargare lo spettro di indagine sociale anche ai rapporti tra la compagnia e i collaboratori esterni che hanno a che fare con essa; d) alle differenze tra gruppo di recitazione e i gruppi di vita e il loro ruolo sociale in certi tipi di teatro come quello grotowskiano e del Laboratorio teatrale;
- dei registi, con particolare attenzione ai loro requisiti: a) dal punto di vista lavorativo, b) nel rapporto con gli altri componenti del gruppo come, ad esempio, gli attori o i collaboratori esterni alla compagnia, c) attraverso lo studio del loro ruolo sociale;

- degli addetti ai lavori: - ossia degli altri attori che fanno parte del campo - come costumisti, compositori, tecnici -anche qui valgono le sottoaree precedenti: a) dal punto di vista lavorativo, b) dei rapporti, c) del loro ruolo sociale-
- degli studi che hanno per oggetto i drammaturghi, a proposito, ad esempio, di come scrivono i loro copioni e da quali fattori questi possano essere influenzati, come il commissionamento di un'opera per particolari produzioni, prestando attenzione al modo in cui queste opere sono scritte, ad esempio con o senza la partecipazione degli attori e del regista, o in circostanze di stage ecc.. (es. work in progress);
- dei finanziatori dell'opera teatrale e del ruolo esercitato dall'amministrazioni con particolare riferimento: ai criteri con i quali le istituzioni finanziano il teatro e alla struttura della rete amministrativa;
- delle politiche pubbliche attivate specificatamente per il teatro e delle politiche teatrali in riferimento alle scelte suggerite a proposito dei prezzi, degli argomenti, dei luoghi delle rappresentazioni, delle distinzioni tra il teatro pubblico e quello privato,
- delle comparazioni tra i vari tipi di teatro sociale: cosa distingue, ad esempio, il teatro "nazionale", da quello "istituzionale" o "comunitario", dal teatro "etnico", al "femminista", al popolare, ecc..;
- dello studio delle performance come: a) studio delle distinte attività e della messa in scena teatrale, b) dei processi che precedono una produzione artistica e delle dinamiche di gruppo, dove l'enfasi è posta sul *gestus* sociale (di Brecht) all'interno della proiezione della performance, in contrapposizione, ad esempio, alle tensioni all'interno delle interazioni tra i membri della compagnia, c) l'analisi delle performance nelle quali il processo artistico è riconosciuto come prodotto socioculturale generato dagli artisti, dai registi, dagli scenografi, ossia da tutti gli agenti sociali che costruiscono il senso del mondo posto in essere dalle loro pratiche teatrali. Se ad esempio questo senso è esercitato in modo consapevole o inconsapevole e intuitivo;
- delle caratteristiche dell'audience e del pubblico: a) la composizione sociale del pubblico in termini di appartenenza di classe, genere, etnicità, educazione, ecc; b) come pubblico differenziato a seconda del tipo di teatro, ossia se il teatro sia in grado di attirare, formare, costruire un certo tipo di pubblico al quale riferirsi, c) come studio delle interazioni tra attori e spettatori, a livello percettivo e a livello di bagaglio culturale degli spettatori e come questo intervenga nella percezione

della performance mediato dalla mentalità, dalle emozioni, dalle influenze ideologiche, ecc.;

- del ruolo dei critici del teatro: (educatori, mediatori, pubblicitari) e il ruolo dei mass media: a) sia positivamente, riguardo a come la pubblicità può attirare audience; b) che negativamente, a proposito di come i media possano allontanare l'attenzione pubblica dal teatro, ad esempio con il mezzo televisivo;
- del testo drammaturgico a) delle espressioni, trasformazioni, appropriazioni, desideri proiettati, dei contributi alla costruzione di una società determinata attraverso i contenuti, la forma, lo stile la struttura del testo. b) delle differenze della genesi sociale e delle visioni del mondo che cambiano dalla produzione testuale a quella orale (che era l'unica componente della performance);
- della comparazione tra i vari generi teatrali: commedia, tragedia e dei loro sottogeneri come la city comedy, la revenge tragedy, ecc.;
- infine, simile all'area precedente, è quella che focalizza la propria attenzione sulle fusioni tra generi teatrali e i suoi ibridi: il musical, il balletto e così di seguito.

Questo elenco costituisce, ad oggi, lo stato dell'arte sul campo di studio della materia teatrale e sottende un necessario avvalersi di contributi scientifici diversi. Ad esempio, Shevtsova, nei propri lavori, si serve delle ricerche sulla performance condotte da Richard Schechner, della critica letteraria di Michail Bachtin, delle prassi teatrali di Bertold Brecht ed Eugenio Barba, inaugurando un approccio teorico al teatro di tipo multidisciplinare.

Al contrario di Duvignaud, considera fondamentale prendere in considerazione il pensiero di un drammaturgo come parte integrante della sua pratica teatrale e quindi, infine, dell'analisi scientifica che ne esplora i contenuti e le forme. La sociologa ritiene, pertanto, deficitaria una riflessione scientifica sugli spettacoli di Brecht che non tenga conto, come ha fatto Duvignaud, del rapporto tra questi e il marxismo di cui era sostenitore. Questa esclusione appare maggiormente visibile ne *La sociologia dell'attore* (1965), seguito del primo libro del sociologo francese, nel quale il teatro di Brecht, pur ricevendo il riconoscimento dovuto esclusivamente nel volume introduttivo, non risulta immerso in quella visione del mondo che lo ha caratterizzato profondamente. In altre parole, sebbene Duvignaud riconosca che Brecht non possa essere ignorato negli studi sociologici sul teatro, decide di non ripercorrere il suo pensiero e non ne conserva, neanche dal punto di vista critico, alcun elemento rilevante nel proprio studio.

Mentre i lavori storico-sociali di Duvignaud vedono il teatro come una pratica, di volta in volta influenzata dal suo contesto, Shevtsova pone l'accento sul caso inverso, cioè sulla capacità del teatro

di costruire nuovi orizzonti di spazio sia in senso fisico attraverso l'appropriazione di spazi, magari dismessi nelle periferie urbane per praticarvi la cultura ,sia in senso più simbolico come spazio della socialità, della relazione e del mutamento. Il teatro consente ad uomini che si riappropriano del loro corpo di farne strumento di libertà creativa e veicolare informazioni (Londra 8 Dicembre, 2011. Da una conversazione informale con Shevtsova).

Sono le lotte tra agenti e i conflitti di vedute e impostazioni concettuali che generano il cambiamento delle pratiche sociali degli individui. Grazie all'*habitus* di cui questi sono dotati, i capitali di cui dispongono, l'autonomia del campo in cui operano, essi modificano il mondo che li circonda. È questo riferimento alla teoria bourdeusiana che, attraverso il concetto di *campo* e del suo rapporto con lo spazio sociale o macrocosmo, permette l'osservazione del fenomeno teatrale in tutti i suoi aspetti dalla produzione di un'opera, alle forme assunte dalle compagnie, alle relazioni tra attori e spettatori. Se a livello elementare, infatti, il campo è costituito da una relazione e il compito dello scienziato sociale è quello di costruire sistemi relazionali tra dati intellegibili, apparirà evidente che, in quanto relazione o insieme di relazioni, qualsiasi campo costituisca un potenziale oggetto sociologico, quindi, anche il campo teatrale, spazio della produzione culturale.

2.3.2 Tra Bourdieu e Brecht: il campo, l'*habitus* e la rivoluzione teatrale

Questo rimando a Bourdieu, costituisce il fulcro dell'approccio teorico di Shevtsova che se ne serve, in modo del tutto originale, per spiegare la rivoluzione brechtiana, e la teoria dello *straniamento*.

Bourdieu utilizza il concetto di *campo* proprio per osservare il mondo della produzione artistica e, in particolar modo, quella letteraria, guardando ad essa come ad una efficace descrizione del reale e giungendo, pertanto, alla conclusione che le scienze sociali e il mondo dell'artistico siano *campi* fortemente interrelati tra loro. È proprio attraverso la costruzione della nozione di *campo* e delle sue proprietà che

Bourdieu ha messo a confronto vari aspetti del sociale interrogandolo proprio a partire dalle pratiche messe in atto dagli individui nella costruzione di prodotti culturali. I *campi* sono «universi sociali, autonomi, relativamente indipendenti, ma che esercitano degli effetti gli uni sugli altri» (Bourdieu, 1995, trad. it. p. 58), spazi relazionali definiti in cui le società contemporanee, fortemente differenziate, sono organizzate. La proprietà di *autonomia* attribuita alla nozione di *campo* consente, in primis, di trattare il teatro come campo a sé rispetto alla sociologia dell'arte e, contemporaneamente, permette alla sociologia del teatro di definire i propri confini rispetto ad altri studi come quelli teatrali che coinvolgono il sociale, o quelli letterari, dell'antropologia della performance o della storia del teatro. Questa proprietà afferma, infatti, il principio secondo cui ogni sottouniverso che «rivendica il diritto a definire da sé i principi della propria legittimità» (Bourdieu 1992b, p.94) va progressivamente autonomizzandosi dal campo che lo contiene. Allo stesso tempo, secondo la regola della irriducibilità di un campo (una omologia che potrebbe essere definita come una somiglianza nella differenza) esso non può essere ricondotto solo a tutto ciò cui è strettamente collegato o all'insieme di pratiche ad esso omologate (Bourdieu 1992a). Queste proprietà del campo fanno sì che uno studio sociologico sul teatro non debba per forza soffermarsi sull'opera teatrale in quanto creazione letteraria. Al contrario, l'«omologia strutturale e funzionale» che lo accomuna agli altri (Bourdieu 1987, trad. it. p. 179), ovvero la somiglianza tra il campo in questione e lo spazio sociale che lo circonda, costituito dalla prossimità degli altri campi, fa sì che, funzionando essi allo stesso modo, sia possibile assumere come oggetto di analisi la realtà teatrale per spiegare il funzionamento dei campi della società e quindi la società stessa. Riproducendo ogni campo la struttura sociale, poiché costituito al pari di ogni altro, da individui che vi penetrano e vi partecipano, il teatro e i suoi protagonisti rappresentano una parte nel sistema di relazioni che caratterizza tutta l'esperienza sociale.

È essenziale osservare che il termine “arti” potrebbe benissimo essere sostituito da quello di “pratiche culturali” che è una terminologia onnicomprensiva che Bourdieu utilizza per tutti i tipi di attività nelle diverse società. Egli usa questa categoria generica dell’“arte” al fine di individuare l'arte come attività culturale e quindi anche come attività sociale. Puntando sul suo carattere sociale, appunto, Bourdieu mette in discussione l'idea che l'arte sia un regno separato dalla società e immune alla pressione sociale. La visione che essa sia unica, e

governata soltanto dai principi volti alla sua stessa composizione immanente, è sicuramente centrale nella filosofia e nella storia dell'estetica. La sua espressione più assoluta è rintracciabile nell'ideologia de "l'arte per l'arte" che rappresenta per Bourdieu il punto contrapposizione ad un approccio sociologico al problema (Schevtsova 2009, pp. 83-84).

Liberare l'arte dai dilemmi dell'estetica per i quali essa non possiede altro scopo all'infuori di sé stessa (ibidem) è compito delle scienze sociali. La sociologia applicata allo studio dei fenomeni artistici permette di far emergere i processi sociali che li pongono in essere: all'interno dei campi, gli agenti si muovono, agiscono, combattono, influiscono su di essi a fine di mutarne le regole e imporre nuove posizioni dominanti.

Un campo è un campo di forze all'interno del quale gli agenti occupano posizioni che determinano statisticamente le loro prese di posizione sul medesimo campo di forze [...] è il luogo di azioni e reazioni compiute da parte degli agenti sociali dotati di disposizioni permanenti, queste ultime in parte acquisite nell'esperienza degli stessi campi sociali. [...] gli agenti hanno la possibilità di influire sui campi, di agire all'interno di essi, seguendo strade parzialmente pre-obbligate ma conservando comunque un margine di libertà (Bourdieu 1992a, trad. it. p. 59).

In quanto campo, dunque, anche all'interno dell'universo teatrale si verificano lotte tra agenti per la conquista di una posizione dominante e della posta in gioco messa in palio dal campo stesso; si determinano assetti, tendenze e pratiche frutto di queste lotte. Secondo Bourdieu, a determinare i risultati di questi conflitti ed eventuali rovesciamenti dell'ordine sociale, come le grandi rivoluzioni (storiche, scientifiche, teatrali), che hanno generato il cambiamento, è una serie di disposizioni di cui gli agenti sono dotati: gli *habitus*.

Queste disposizioni funzionano in parte passivamente, come schemi cognitivi incorporati, in parte attivamente permettendo al soggetto di mutare le condizioni dell'ambiente sociale che lo circonda. Per questa duplicità gli *habitus* si presentano come:

strutture strutturate predisposte a funzionare come strutture strutturanti, vale a dire in quanto principio di generazione e di strutturazione di pratiche e di rappresentazioni che possono essere oggettivamente "regolate" e "regolari"

senza essere affatto il prodotto dell'obbedienza alle regole, oggettivamente adattate al loro scopo, senza presupporre l'intenzione cosciente dei fini e il dominio intenzionale delle operazioni necessarie per raggiungerli e, dato tutto questo, collettivamente orchestrate senza essere il prodotto dell'azione organizzatrice di un direttore d'orchestra (Bourdieu 1972, trad. it. pp. 206-207).

L'*habitus* è quindi fortemente elastico in quanto si adatta e permette al soggetto di adattarsi ai *frames* sociali di cui fa esperienza nel corso della sua vita (cfr. Cerulo 2010), in quanto, rappresenta una dimensione in grado di tenere insieme biologico e sociale. L'*habitus* non è struttura innata, né intesa come insieme di norme acquisite e interiorizzate dall'individuo attraverso il processo di socializzazione come nello struttural-funzionalismo parsonsiano (cfr. Parsons 1951). All'opposto, viene assimilato in un dato contesto ma può essere applicato soggettivamente dall'individuo, in modo assolutamente originale, anche in un altro ambito o campo.

È il rapporto tra l'*habitus* e il *campo* che consente ai paradigmi diffusi in un dato periodo storico (cfr. Khun 1962) di essere sostituiti, a seguito di una rivoluzione, da altri sistemi di conoscenze. Anche il teatro, come tutti gli altri campi, è stato per secoli caratterizzato da determinate visioni prevalenti sulla tecnica e sulla funzione teatrale, come il naturalismo o il teatro nazionale che ha sempre imposto, attraverso le continue ingerenze del campo politico e di quello economico, la tradizione della *quarta parete* come muro invisibile necessario ad incorniciare la messinscena, per opporla al reale e distinguere la vita dalla rappresentazione. L'emersione di nuove posizioni e, quindi, di nuovi soggetti, ad esempio come l'importante figura di Brecht, ha reso possibile le grandi rivoluzioni teatrali che hanno trasformato le regole del campo, le sue pratiche più diffuse e le sue relazioni con gli altri e con il resto del sociale. Rivoluzioni come queste sono l'esito dei contrasti emersi dal campo ad opera degli agenti che, per adottare strategie e vincere la posta in gioco, devono investire in esso tutte le loro risorse, in termini di *capitale economico, culturale, sociale e simbolico*. Vorrei soffermarmi, per un istante, su questo concetto, con gli esempi forniti dall'universo teatrale. Gli spettacoli e le performance di professionisti necessitano sempre di finanziamenti e di investimenti per essere realizzati; il *capitale economico*, allora, rappresenta l'insieme delle risorse materiali, del denaro e della detenzione di mezzi necessari alla produzione e alla diffusione dell'opera o dell'evento che artisti e compagnie impiegano per il successo della loro creazione

artistica.

Invero, anche quando la prestazione è offerta gratuitamente da compagnie amatoriali o legate ad associazioni no-profit, magari per il solo fine di diffondere la cultura teatrale, esse possono contare, su un ritorno di immagine, in termini di visibilità, che può accrescere o rinforzare, ugualmente, la loro posizione nel campo. Interpreti, registi, performer sono attori sociali che, insieme alle istituzioni di una società, producono *capitale culturale*, una cultura soggettiva, incorporata in quanto sociale nell'agente, che si oggettiva costituendosi come prodotto storico che trascende dalla volontà dei singoli e dei gruppi capaci di appropriarsene. I prodotti culturali finali, come le opere d'arte e gli spettacoli appunto, sono sempre il risultato delle competizioni che si realizzano all'interno del campo della produzione culturale e nel campo delle classi sociali, in base al possesso di capitale. Per *capitale sociale* Bourdieu intende, invece, le reti di relazioni (familiari, amicali, professionali) che il soggetto intesse e nelle quali è immerso, senza le quali la stessa lotta nel campo non potrebbe essere sostenuta: lo spettacolo non può essere realizzato senza la ricerca di un produttore, né diffuso senza la conoscenza, ad esempio, dell'organizzatore di un festival o del proprietario di un teatro dove rappresentarlo. A questi tre tipi di capitale se ne aggiunge un quarto, quello *simbolico*, che in un certo senso li racchiude tutti, e misura il grado di importanza e il riconoscimento sociale di cui godono i singoli soggetti all'interno del campo specifico: la fama e il prestigio attribuiti a una compagnia, un autore, un teatro, magari per via di premi o riconoscimenti di altro tipo oppure per successo di pubblico. Per quanto la detenzione di capitale possa dipendere anche da congiunture storico-sociali, poiché è il contesto a determinare le condizioni date di possibilità all'interno delle quali gli agenti possono muoversi, in generale, la quantità e la qualità di risorse detenute rendono il soggetto unico per capacità strategica di farne utilizzo nella conquista di posizione, di status, all'interno del campo. La società, dunque, è il risultato di conflitti nei campi e tra campi, di continue ingerenze di un campo sull'altro, come è sempre stato tra quello politico, economico e culturale nella determinazione dei contenuti e della diffusione dei prodotti e delle pratiche culturali. Un esempio è costituito, storicamente, dall'egemonia esercitata dalle *élites* politiche al tempo della nascita e del consolidamento dello stato-nazione costantemente volta alla costruzione di pratiche culturali e valori che lo celebrassero, di cui sono testimonianza gli scritti di critica teatrale di Antonio Gramsci sull'*Avanti* nel 1910 (Shevtsova 2009, p. 44 trad. mia).

La dinamicità dell'*habitus* e l'accumulo di *capitale* di cui si dispone consentono di muoversi nel campo e proporre nuovi punti di vista, come accade a quel regista che rielabora uno spettacolo noto stravolgendone le regole canoniche della rappresentazione (ad esempio capovolgendo i ruoli di attori e spettatori) ovvero dandogli una veste inedita. Grazie alla parte attiva dell'*habitus* si possono valicare i confini del campo stesso attraverso un uso strategico del capitale, come nel caso di quel sociologo che può scorgere nel romanzo o nell'esempio delle pratiche teatrali orientamenti di ricerca a lui preclusi dal proprio campo (Bourdieu 1992b). La conoscenza delle lotte e delle regole del gioco, che vigono in ambiti diversi dal proprio, permette una maggiore comprensione dei fenomeni, un passo dovuto nel caso del ricercatore nel rapporto scientifico con il suo oggetto. È per tali ragioni che non si possono porre al vaglio di un'analisi sociologica, opere o pratiche teatrali senza un rimando alle visioni etiche e politiche promosse dai loro creatori, specie nel caso in cui, come quello di Brecht, queste visioni sono state determinanti per l'affermazione di un nuovo paradigma teatrale. Infatti, le tecniche utilizzate dal drammaturgo nel *teatro epico*, come teatro di narrazione di vicende non soggette alle leggi della sincronia spazio-temporale, sono volte non a provocare emozioni nel pubblico attraverso coinvolgimenti psico-emotivi, ma ad agitare argomenti e sollecitare ragionamenti, inducendo lo spettatore ad una presa di posizione di carattere politico e morale. La rivoluzione brechtiana porta avanti una concezione anti-romantica, quasi illuminista, nel suo intento di far emergere la ragione, quale spirito critico dello spettatore. La rottura del circolo vizioso dell'emotività, innescata dalla rappresentazione, si ha ad opera di uno *straniamento*, una creazione scenica realizzata per essere fruita fuori da sé e dai suoi estetismi, da sempre volti ad una simbiosi tra pubblico e protagonista. Lo *straniamento* avviene su tre livelli: quello comunicativo, quello stilistico e quello letterario, mediante l'uso di termini, schemi, definizioni inconsuete che scuotono il *keying della finzione*.

A prima vista potrebbe sembrare che, trattandosi di scelte estetiche, queste non debbano far parte dei materiali analizzabili dal sociologo. Ma, invece, sono proprio quegli elementi che sembrano di esclusiva argomentazione stilistica a non dover essere considerati irrilevanti solo perché non declinati in termini sociali o non immediatamente riconducibili al loro contesto: essi sono sempre espressione di un pensiero e di un atto comunicativo. Difatti, una messinscena media sempre tra il *self* e l'ambiente sociale in una relazione dinamica perché come dice Marshall McLuhan,

il mezzo è il messaggio (Courtney 1986 in Deldime, Di Meo 1988, p. 273).

L'effetto di *straniamento* sul quale Brecht ha fondato il proprio approccio di costruzione teatrale, infatti, presuppone una “distanza”, un “distacco” emotivo tra scrittore e testo dell'opera, tra pubblico e personaggio e, infine, tra attore e personaggio: solo allontanando l'effetto catartico del processo drammatico, cioè la compassione e la compartecipazione provata nei confronti delle vicende e delle gesta dell'eroe, lo spettatore cessa di essere tale divenendo “persona” che, nella sua interezza e nel pieno delle proprie capacità intellettive, è in grado di esprimere un giudizio morale su ciò cui sta assistendo. Lo *straniamento*, tecnica utilizzata anche da Giovanni Verga, consiste, quindi, prima di tutto sul piano della stesura del testo, nel raccontare di eventi e persone da un punto di vista completamente estraneo all'oggetto. Secondariamente, prevede sul palcoscenico l'esibizione di cartelli e didascalie che preannunciano la scena successiva. Questa anticipazione consente allo spettatore, uno sguardo critico, svincolato da un'eccessiva attenzione alla forma del rappresentato e più centrata sui suoi significati. Infine, il terzo livello di *straniamento* spetta all'attore, il quale potrà servirsi della tecnica dell'immedesimazione in una fase preliminare, per poi stabilire un necessario distacco dalla parte da interpretare, dall'eroe che gli è stato assegnato.

La contrapposizione di Brecht alla visione aristotelica è palese già nel nome con il quale egli ha battezzato il frutto dei propri studi: *Teatro epico*. Questo attributo, che ricorda le gesta eroiche narrate dal teatro greco, dove l'immedesimazione emotiva tra spettatore ed eroe e tra attore e personaggio era totale, è utilizzato dal drammaturgo tedesco, e da Erwin Piscator, prima di lui, in modo assolutamente paradossale: l'*epicizzazione* non è l'identificarsi con il personaggio, ma, al contrario, il decentramento rispetto alla drammatizzazione dall'evento scenico, volto ad accentuare la finzione teatrale per favorire la riflessione. Nelle note di *Ascesa e rovina della città di Mahagonny* è contenuto il confronto tra *forma drammatica* e *forma epica* del teatro. La distinzione, oppone la reazione emotiva al ‘drammatico’ ad una risposta razionale all’epico. Le due forme sembrano, quasi, ricordare la parte passiva e la parte attiva dell'*habitus*. La prima, infatti, immerge lo spettatore nell'intreccio inalterabile dell'opera che gli viene presentata come un prodotto oggettivato della cultura, mentre la seconda insiste nel ricordare a tutti che ciascun attore sociale è dotato della capacità di strutturare il mondo, oltre che limitarsi ad esperirlo come struttura data.

Forma drammatica del teatro	Forma epica del teatro
<p>attiva</p> <p>involge il pubblico in un'azione scenica</p> <p>ne esaurisce l'attività</p> <p>gli consente dei sentimenti</p> <p>delle emozioni</p> <p>lo spettatore viene immerso in qualcosa</p> <p>suggerzioni,</p> <p>le sensazioni vengono conservate,</p> <p>lo spettatore sta nel mezzo,</p> <p>partecipa,</p> <p>l'uomo si presuppone noto,</p> <p>l'uomo immutabile,</p> <p>tensione riguardo all'esito,</p> <p>una scena serve all'altra</p> <p>crescita,</p> <p>corso lineare degli accadimenti</p> <p>determinismo evoluzionistico,</p> <p>l'uomo come dato fisso,</p> <p>il pensiero determina l'esistenza,</p> <p>sentimento</p>	<p>narrativa,</p> <p>fa dello spettatore un osservatore,</p> <p>però ne stimola l'attività,</p> <p>lo costringe a decisioni</p> <p>a una visione generale</p> <p>viene posto di fronte a qualcosa</p> <p>argomenti,</p> <p>pinte fino alla consapevolezza,</p> <p>lo spettatore sta di fronte,</p> <p>studia,</p> <p>è oggetto di indagine,</p> <p>l'uomo mutabile e modificatore,</p> <p>tensione riguardo l'andamento,</p> <p>ogni scena sta per sé,</p> <p>montaggio,</p> <p>a curve,</p> <p>salti,</p> <p>l'uomo come processo,</p> <p>l'esistenza sociale determina il pensiero,</p> <p>ratio</p>

La vicinanza di Brecht alla sociologia è riscontrabile nei termini “osservatore”, “attività”, “indagini”, “mutabile”, “processo”, “esistenza sociale”, propri del vocabolario delle scienze sociali. Lo *straniamento*, stesso può essere paragonato al contesto di *distanza dal ruolo* sviluppato, anni più tardi e seppure espresso in altro contesto, da Erving Goffman nella *metafora drammaturgica*. Per l'interazionista simbolico, di fatti, cambiare il proprio ruolo, a seconda della circostanza che lo ha attivato, presuppone che dietro la molteplicità dell'esercizio di queste parti, sia mantenuta l'unità del *self* in grado, nonostante i continui *switch* di situazione, di non frammentare l'autocoscienza del soggetto. La volontà di fare del teatro un'esperienza di vita, al di là dell'intrattenimento, è connotativa di ogni aspetto del lavoro brechtiano.

Mi sembra che Brecht, tra i vari drammaturghi, sia quello più vicino all'intento palese dello smascheramento delle costruzioni sociali. Se in Pirandello, come si è

visto, (cfr. cap. I. par. 1.3.2) ciò avviene mediante l'espedito della *fabbricazione*, nel teatro brechtiano l'attore *serve* il racconto, lo serve da attore sociale che ha maturato maggiori capacità espressive. Il drammaturgo italiano preferisce lasciare ai propri personaggi, orfani spesso d'autore, il compito di costruire diversi regni di realtà per quante siano le loro percezioni e credenze in merito allo stesso oggetto e allo spettatore il compito di individuarli, Brecht, invece, guida il pubblico verso un regno di realtà che è quello della vita quotidiana manifestando apertamente i reali messaggi dell'opera senza alcun artificio retorico. L'esperienza brechtiana non necessita di spettatori ma di osservatori, sollecitati al dubbio dalla scena. Lo sono esempio *Lode del dubbio* e *Colui che dubita*, un invito esplicito a non dare mai nulla per scontato, neanche la propria parola; ad utilizzare il dubbio come strumento sistematico di conoscenza e di analisi scientifica: «Le tesi davanti a voi enunciate sono messe a profitto/ o almeno confutate?/Tutto è documentabile?/Per esperienza? Di chi?/Ma prima di tutto e sempre,/ e ancora prima d'ogni cosa:/ come si agisce se si crede a quel che dite?/Prima di tutto: come si agisce? » (Brecht 1933).

Da una prospettiva sociologica occorre però chiedersi se lo straniamento non abbia ottenuto, infine, l'effetto contrario, cioè configurandosi, da rifiuto del paradigma catartico, come un nuovo codice di fruizione dell'opera teatrale. L'osservatore di cui parla Brecht non può e non deve essere, come nel caso dello scienziato, valutativo in senso weberiano, anzi, deve compiere la sua scelta morale e quindi politica, è chiamato a trasformare la società piuttosto che ricostruire il processo che ha condotto a queste trasformazioni. Quali strumenti sono concessi alla platea per compiere una riflessione che non sia a sua volta frutto di ciò che proviene da chi la sollecita a compierla? Senza elementi di decostruzione allo spettatore non resta che affidarsi al proprio bagaglio culturale ed esperienziale. Chiedere al pubblico di riflettere, proponendo un tema di riflessione ignora che il fatto che il tema e l'opinione comune su di esso siano stati costruiti socialmente e quindi interiorizzati come senso comune. Indirizzare verso una corretta concezione della rivoluzione brechtiana, facilitando la comprensione delle sue rappresentazioni attraverso la teoria sociale è compito del sociologo del teatro, al contrario, farne strumento di riflessione sulla società e i suoi meccanismi, ovvero materiale di supporto alla teoria sociale oltre il suo testo, in una sperimentazione scenica, può divenire il compito del *sociologo teatrale*.

È questo il caso dell'esperimento, di cui parlerò a conclusione di questo lavoro, che

ho condotto in aula con giovani studenti di scienze sociali insieme ai docenti del Dipartimento di Sociologia e Scienza Politica dell'Università della Calabria.



L'opera da tre soldi, di Bertold Brecht, regia di Giorgio Strehler, archivio fotografico de l'Unità, 1963

PARTE II AGONE:
I METODI E LE TECNICHE DEL TEATRO E LA SOCIOLOGIA

CAPITOLO TERZO

Nel mondo dei metodi e delle tecniche teatrali: il teatro come laboratorio sociale

3.1 Una premessa

Presi in considerazione i *case studies*, scelti per argomentare le ipotesi di questa tesi, in questo capitolo porterò all'attenzione del lettore quelle teorie e quelle tecniche del teatro che ne hanno ispirato i contenuti e le attività. In altre parole discuterò degli esercizi e dei metodi di cui i gruppi che ho osservato si sono avvalsi nel loro cammino di ricerca artistica.

A supporto di alcuni concetti chiave del discorso ho ritenuto opportuno introdurre, anche, estratti dai diari di lavoro personali redatti durante il corso di tutta la mia esperienza teatrale, sia antecedente che contemporanea a questo studio, come attrice e come osservatrice e che esulano dai casi scelti per l'analisi di cui parlerò, in dettaglio, nel prossimo capitolo.

Le teorie cui farò riferimento sono considerate i cardini della nascita del teatro contemporaneo in occidente. Per cui, non essendo questa, per altro, la sede per l'esposizione di una storia del teatro né della metodologia teatrale, non farò riferimento al complesso mondo della produzione artistica orientale né a quegli autori minori della letteratura drammatica che non siano strettamente necessari a questo percorso. A questo riguardo mi limiterò ad affermare, come ha sottolineato Savarese, che l'Oriente sia servito ai teorici del teatro europeo del novecento come spunto per decostruire le categorie proprie della cultura teatrale occidentale ripartendo dalla costruzione di nuovi sensi e significati affidati alla scena e agli attori. Ciò che è stato preso in prestito, e ciò che della drammaturgia asiatica ha nutrito le principali esperienze dell'avanguardia contemporanea, è stata la fusione di linguaggi diversi quali la musica, la danza e il teatro (*ka*, canto; *bu*, ballo; *ki*, arte recitativa) come modalità di rappresentazione delle storie attraverso, come ha scritto Grotowski,

un'arte contraria alla restituzione della realtà (Grotowski 1968). Proprio per questa sua funzione socialmente pregnante del narrare, al pubblico di *kathakali* è permesso, ad esempio, di assistere al trucco e alla vestizione degli attori nei ricchi e simbolici abiti di scena che mirano a raccontare vicende in grado di mostrare, spesso, anche realtà culturali sconosciute come nel caso del teatro balinese (Artaud 1938).

Prima di addentrarci nelle teorie dell'interpretazione dei ruoli, però, è necessario specificare che ad eccezione dei grandi metodi e delle grandi tecniche conosciute, perché se ne rintraccia la documentazione e la pubblicazione, molta della pratica teatrale è prassi tramandata ad esclusivo uso e "consumo" della compagnia che la pone in essere e che mette a punto e sperimenta proprie tecniche inedite oppure che, nella maggior parte dei casi, realizza aggiustamenti e completamenti, in generale modifiche, di metodi ed esercizi noti. Questa tendenza del campo dell'arte, per dirla alla Bourdieu, è espressione della propria manifesta fatica nell'immettersi sulla via dell'autonomia e liberarsi dal suo intreccio con il campo politico nel mentre, intanto, i microcosmi dei quali è costituito sono abitati da conflitti che, inevitabilmente, tendono al dominio di uno sull'altro. Già nel 1922 lo stesso Stanislavskij, in soggiorno a Berlino, rimase stupito dal fatto che molte persone, le quali in qualche modo avevano avuto a che fare con le sue produzioni e il suo Teatro d'Arte anche soltanto come mere comparse sulla scena, si autoproclamassero suoi allievi diffondendo, nell'ambiente artistico, modi e tecniche che spacciavano per veri e propri elementi originali del metodo da lui ideato. Gli stessi collaboratori più stretti, inoltre, facevano esperienza di mille varianti, ognuna delle quali, seppure orientata alla medesima comune prospettiva metodologica, esplicita negli scritti del Maestro, metteva in luce aspetti diversi della recitazione.

Moreno con lo psico e il socio dramma, Stanislavskij con le regole del *sistema*, poi modificato dal suo allievo Strasberg, Grotowski e il *teatro laboratorio* e Barba, suo allievo, con la formulazione del *Teatro Antropologico* e i suoi esercizi di *training*, Boal e i suoi collaboratori con il *forum* e il *teatro dell'oppresso*, Brecht con lo *straniamento*, Beck e Malina e il *Living Theatre*, Brook con le sue teorie sullo spazio scenico e l'americano Fox con la tecnica del Playback, sono solo alcuni dei pochi autori che hanno inteso divulgare i loro approcci.

L'elemento che accomuna questi autori, come vedremo molto diversi tra loro, è l'aver abbandonato una concezione meramente teorica della recitazione e di aver vissuto il teatro come un grande laboratorio dove poter sperimentare e fare ricerca artistica e

sociale, a partire dalle condizioni sociali, psicologiche, antropologiche dell'esperienza umana per giungere ad una comprensione empirica dell'arte recitativa. Come si vedrà nel corso della lettura di questi paragrafi ciascuno di questi grandi intellettuali del novecento ha attribuito un nome specifico alla propria produzione artistica, un battesimo necessario per esprimere un modo soggettivo di intendere e praticare il teatro. Numerosi sono stati gli sforzi, nel corso degli anni, di raggruppare questi diversi filoni sotto il nome di categorie più generali al fine di trarne una sistematizzazione analitica e un elenco degli stili. Ma, trattandosi sempre tipi ideali e non perché costituiscano dei modelli bensì per le caratteristiche che consentono di distinguerli in specie, io ho scelto di raggrupparli sotto il nome di *laboratorio*, mutuato da Grotowski, intendendo con esso quel mondo del teatro utile alla sperimentazione sociologica che ha, più volte, preso spunto dalle stesse scienze umane e sociali per modificare sé stesso. Il *teatro laboratorio*, è il mezzo per la sperimentazione sociologica, un teatro che diviene l'officina di lavoro dove risiedono i macchinari della *sociologia teatrale*.

3.2 Diderot e il problema della realtà

Le teorie dell'arte attoriale che sono state formulate nel corso dei secoli sono molteplici, tuttavia giungendo ad un alto livello di astrazione, utile ai nostri fini, possiamo racchiuderle in due grandi filoni di pensiero che le hanno ispirate e che si muovono a partire da una questione molto cara anche alla sociologia e della quale ho già parlato: la realtà.

Realismo fantastico e stili "non realistici, come li definisce Strasberg nel 1987, sono le correnti che fanno capo a due concezioni diverse del teatro e del mestiere dell'attore e riconducibili principalmente a Stanislavskij e alla tecnica dell'*immedesimazione* da un lato e a Brecht e alla tecnica dello *straniamento* dall'altro.

La preoccupazione di mostrare il vero, inteso come aderenza assoluta al reale, o di replicare la vita, è sempre stata la centro dei discorsi di intellettuali e drammaturghi sin dai tempi dell'antica Grecia e questa aderenza è sempre stata ottenuta conseguentemente alla capacità dell'attore, nello svolgimento dell'azione scenica con l'interpretazione del proprio ruolo, di suscitare impressioni ed emozioni prima di tutto in sé stesso e quindi, specularmente, negli spettatori. Una capacità in bilico

costante tra "l'essere e il non essere" sé medesimi, tra il dentro e il fuori delle vicende del personaggio e la storia alla quale egli appartiene. Le due principali concezioni che espongo di seguito, incarnano, pertanto, l'opposizione tra il mondo esterno e il mondo interno al ruolo ricoperto sulla scena.

Questa duplicità si fa più forte verso la fine del Settecento quando Diderot formula il *paradosso sull'attore*¹³ nel quale si afferma che solo l'attore privato totalmente della propria sensibilità può divenire sublime, in altre parole perdendo la propria aura romantica di interprete emozionato ed emozionante e partecipe dei sentimenti del proprio *caractère théâtrale* per divenire un professionista, che con estremo raziocinio e sofisticata tecnica, recita in una condizione di assoluto distacco emotivo. Profondamente concentrato sulla propria prestazione e dimentico della presenza del pubblico egli innalza una quarta parete, il muro invisibile tra la ribalta e la platea. Ogni dialogo e ogni monologo avviene in assenza della considerazione degli spettatori presenti in sala, affinché venga garantita la massima coincidenza tra il dato della vita sociale e il dato della scrittura, nel trionfo del principio della ragione. L'illuminista Diderot è indubbiamente un precursore del realismo, seppure appartenga al periodo del *dramma borghese* un genere destinato a interpretare le ambizioni, i fantasmi e i luoghi della nuova classe sociale in ascesa: danaro, fortune, mercanti, café e locande lontane dai saloni reali dell'*ancien régime*. Questa dedizione quasi maniacale alla rappresentazione del reale ha caratterizzato, in seguito, il Teatro Naturalista francese dell'ottocento, anche perché Diderot ne ha ispirato i fondamenti, essendo il suo lavoro uscito postumo cinquant'anni dopo nel 1830. Nonostante la breve parentesi della tragedia romantica, dove la ragione si eclissa in favore del sentimento e delle passioni, tutto il resto dei palcoscenici del teatro borghese è coinvolto nella ricerca del vero e del reale, di un reale rievocato e ricostruito materialmente in dettaglio sulla scena e separato dal reale immediatamente al di là del sipario e dell'arcoscenico che sottolinea la *finzione* del compito svolto dalla *cornice teatrale*. Questa specularità costituita da binomi costantemente posti in antitesi concettuale quali palco/platea, teatro/società, finto/reale, emozione/ragione, ha sempre alimentato dibattiti, talvolta dai toni marcatamente polemici, sorti sin dai tempi di Platone e del suo *Ione*.

In quest'opera *Ione*, il protagonista, discute con Socrate della profondità emotiva

¹³ Diderot che l'estrema sensibilità di un attore lo rende mediocre, che la sensibilità mediocre fa una schiera infinita di cattivi attori e che solo l'assoluta mancanza di sensibilità prepara gli attori a diventare sublimi. (cfr. Diderot 1830).

della propria performance attoriale, questione passata anche per le mani di Pirandello, il quale ha mostrato quanto la *finzione*, camuffata da una *fabbricazione*, possa apparire essere reale e il reale possa apparire finto.

Nel paradosso di Diderot l'emozione dell'attore, la sua sensibilità nei confronti delle condizioni del personaggio, genera un'enfasi che lo conduce ad una prestazione mediocre e palesemente finta. A questo proposito, Diderot racconta l'aneddoto del grande attore Henry-Louis Lekain alle prese con la scena più drammatica della "Semiramide" di Voltaire in cui, finto di sgozzare l'attrice che interpreta sua madre, mentre trema pieno d'orrore e mentre il pubblico partecipa emotivamente del gesto, spinge con il piede dietro la quinta l'orecchino caduto alla sua collega durante la recitazione della colluttazione. Dunque, Diderot chiede "Chi è Lekain? È o non è Ninias artefice dell'omicidio di colei che lo ha partorito?" (Lunari 2007, p. 59).

Per lui la risposta non può che essere negativa: "no, egli è solo un attore" perché la sua sensibilità emotiva dell'attore è irreali, studiata e preparata a tavolino, quindi, finta mentre la razionalità, come capacità di gestire la tecnica, è l'unico elemento reale dello spettacolo. La categoria di *paradosso*, impone di ricorrere ad una riflessione di natura filosofica per spostare l'attenzione sul procedimento logico cui è pervenuto Diderot e che ha portato alla divisione concettuale tra emozione e ragione, tra finzione e realtà.

Invero, com'è stato sostenuto quando la questione è stata affrontata dal punto di vista delle scienze sociali, la contrapposizione tra categorie si è dimostrata essere fallace se si assumono entrambe come prodotti di una costruzione.

Da Schutz a Goffman in poi, sappiamo che la questione sulla realtà o meno di uno spettacolo, in sociologia, dipende da una definizione della situazione da parte degli attori. Pertanto, se chiedessimo, ipoteticamente, tra il pubblico "Mi scusi, lo spettacolo è reale o finto?" oppure riferendoci all'attore "Ma è Amleto o Marco quello sul palcoscenico?" sapremmo che la risposta dell'interlocutore è data in base ad una attribuzione di significato, da un'operazione di interpretazione dell'evento: dal *keying*. Ma in passato il problema "dell'essere e del non essere sulla scena" ha posto una questione di tipo legale, legata alla *doxa*, ovvero al senso comune, poiché l'attribuzione della falsità o meno nella definizione di una circostanza o nella genesi di un'affermazione genera, inevitabili, conseguenze nel diritto (Jellamo 2011). Il primo a manifestare questo dubbio di incertezza è Solone in un episodio della propria vita tramandatoci dagli scritti di Plutarco. Questo racconta l'aneddoto secondo il

quale alla fine di uno spettacolo di Tespi, uno dei primi aedi ad organizzare rappresentazioni tragiche, il legislatore indignato si sia avvicinato a lui chiedendogli se non si vergognasse di fingere in quel modo di essere qualcun altro. Nell'incipit del primo attore "Io sono Edipo", infatti, è racchiuso il paradosso dell'essere e del non essere al contempo, questione centrale, anche, nel noto monologo seicentesco del principe di Danimarca, che finirà col diventare, da ossessiva, del tutto irrilevante quando sostituita dalla consapevolezza, del suo paradosso, dell'impossibilità di essere risolta. La dottrina aristotelica del "principio di non contraddizione" di cui si serve Diderot, pertanto, non spiega adeguatamente la realtà in termini sociologici nei quali, invece, è assunta come multipla (Schutz 1945a). Il *polemos* è l'origine di tutto (Eraclito 535-475 a.C., frammento 53) la realtà può divenire solo per tesi e antitesi contemporaneamente, ossia per ciò che è e che al tempo stesso non è: essa non possiede caratteristiche intrinseche che lo determinino in assoluto come tale; è reale e non reale al tempo stesso a seconda del valore attribuitogli. La posizione di William Thomas in proposito sembra chiarire il punto di vista sociologico «se l'uomo definisce reali le situazioni, queste sono reali nelle loro conseguenze» (Thomas 1928, sp). Pertanto, "è reale" ciò cui viene attribuito il valore di "essere reale", proprio in quanto "attribuzione" e non in quanto proprietà dell'oggetto. Allora, la finzione «si presenta, piuttosto, come una possibilità di costruzione di nuovi mondi che l'immaginazione letteraria – e teatrale – dota di consistenza che perdura nel tempo; a volte questa finzione si presenta nella forma del disvelamento e della rivelazione» (Parini 2012, p. 12).

Preso la realtà come costituita da microcosmi di senso molteplici e differenti gli uni con gli altri che assumono, a loro volta, valore di reale sulla base di attribuzioni soggette al medesimo meccanismo di costruzione sociale, affermare che "finzione" e "realtà" non possano entrambe accadere contemporaneamente appare fuorviante.

Ad oggi, molte pratiche teatrali sono lontane dal naturalismo del teatro e dalla sua ossessione per la somiglianza alla società e hanno superato, inoltre, le concezioni della tendenza a demolirla *tou court* dell'arte per l'arte, grazie all'opera di alcune compagnie, di alcuni registi e della compenetrazione tra teatro e sempre più aspetti del sociale. Adesso, più visibilmente che in passato, esso costituisce a tutti i livelli un'esperienza collettiva, nel tempo e nello spazio, non a caso il significato profondo del termine "teatro" è "luogo di incontro" e in quanto esperienza di un luogo condiviso esso è spazio sociale intriso, quindi, di relazioni e scambi simbolici.

Scambi che avvengono anche nella modalità dell'incontro con l'altro culturalmente diverso da sé per mezzo di un linguaggio che pone la fisicità, la materialità del corpo dell'individuo al centro dei propri messaggi, della propria comunicazione. Il linguaggio drammatico è diverso e al contempo non è diverso da quello della quotidianità, che con le sue pratiche ci permette di osservare forme a conosciute e forme sconosciute dell'interazione sociale.

Diderot pretendeva che un attore fosse in grado di programmare e di controllare la propria esibizione, che si esercitasse a prevedere ogni passaggio calcolando, senza possibilità di sorpresa, tutto l'arco della rappresentazione. Quindi: razionalità e distacco dall'emotivo, niente da lasciare al caso o all'incidente, tanto meno allo stato d'animo e alle trippie (Fo 1987, p. 15).

Per me che sto evidenziando l'utilità, ai fini delle indagini condotte all'interno delle scienze sociali, di alcune tecniche recitative e ad essa preparatorie e, pertanto, avendo mutato il mio sistema di riferimento per descrivere e definire le circostanze dell'*acting*, ragione ed emozioni non si escludono l'un l'altra semmai, come argomenta la sociologia delle emozioni, esse convivono insieme nelle pratiche sociali e in tutto il corso della nostra esperienza esistenziale.

A prima vista, l'accostamento tra passione e capacità di mantenere uno sguardo più distaccato e consapevole di fronte alle condizioni della nostra esistenza appare del tutto paradossale. Tuttavia sembra proprio che occorra muoversi in questa direzione se si vuole, da un lato, salvare le energie contenute in un importante ambito delle nostre emozioni e, dall'altro, evitare che esse ci conducano a esiti distruttivi. L'assenza di passione compromette gravemente la possibilità di impegnarsi veramente in un qualunque progetto che orienti il nostro agire (Crespi 2013, p. 52).

3.3 Memoria emotiva e sapere dell'esperienza nel Sistema di Stanislavskij

Se per il noto scrittore ed enciclopedista francese non vi fosse soluzione alla obbligatoria scelta tra passione e distacco, che determinava la mediocrità o la perfezione della recitazione, ad aver abbandonato il principio del terzo escluso,

unendo insieme queste due proprietà, è stato il famosissimo lavoro di Kostantin Sergeevic Alekseev, meglio conosciuto da tutti con lo pseudonimo di Stanistavskij.

Proprio come un diligente etnografo sin da ragazzo, quando recitava insieme ai suoi fratelli e sorelle nel teatrino di casa Alekseev, annotava su un diario le proprie osservazioni e le proprie riflessioni, non solo riguardanti la qualità dell'attività artistica cui partecipava e assisteva, ma anche alle reazioni e ai comportamenti degli altri attorno a lui. Notò così che la sorella più timida mostrava una certa predilezione per i ruoli disinibiti e che, viceversa, quella estroversa scegliesse le parti della suora o della monaca, intuendo che il ruolo, di fatto, funge da vera e propria maschera per evitare qualsivoglia coinvolgimento emotivo.

Ma la sua esperienza etnografica non si conclude qui. Una volta per mettere alla prova la propria capacità attoriale, si vestì da barbone sperimentando su sé stesso lo sguardo degli altri e nessuno, tra i vicini, lo riconobbe; un'altra indossò i panni dello zingaro interpretandolo per tutto il giorno in ogni interazione che gli capitasse a tiro.

Queste note e questi esercizi sono pubblicati, nel suo primo libro, sotto forma di un diario scritto da un attore immaginario, che guarda caso porta il suo stesso nome di battesimo "Kostantin", il quale frequenta la scuola di teatro del regista Torcov dove apprende le varie fasi del metodo in due anni di corso. Tramite l'invenzione dell'alterego come escamotage letterario il libro mostra, descrivendo gli esercizi per attuarla, come la *psicotecnica*, ossia la tecnica della mente che utilizza l'immaginazione e il subconscio, possa condurre ad un profondo contatto con sé stessi e con il personaggio. L'insieme di queste pratiche costituisce il metodo da lui individuato, nel corso della sua vita come attore ma anche come regista e detto *Sistema*; esso incontra il mio interesse perché i suoi fini, quali quello di imparare a mettere da parte i propri pregiudizi, promuovere adattamento, imparare ad osservare attentamente, segmentare le azioni del quotidiano mostrandone le volontà, sollecitare la capacità di individuare un problema rilevante, possiedono forti analogie con alcuni concetti della teoria sociale e, pertanto, come sostenuto nelle ipotesi dello studio, in grado di applicarli.

Stanislavskij è convinto, ad esempio, che il racconto non meriti di essere meramente rappresentato, per mezzo di quella capacità tecnica che consente utopisticamente la sua identica replicazione di volta in volta come fosse un esperimento in laboratorio, ma che l'attore debba saper entrare in contatto empatico con il proprio personaggio che costituisce l'immagine dell'alterità. Ogni figura presente nel testo deve agire

esattamente come le persone che ci circondano, perché oltre all'attore carne viva è anche la galleria di personaggi che Stanislavskij analizza, creando loro una biografia al di là di ciò che essi mostrano sulla pagina. L'interprete deve attuare pratiche di riconoscimento e differenziazione stabilendo un legame tra i protagonisti della storia e la propria vita, scavando nel proprio passato, alla ricerca di percezioni sensibili e sentimenti. Per far questo, proprio come un osservatore partecipante, deve mettere da parte le proprie conoscenze e le proprie opinioni, abbandonando l'ottica egocentrica che lo vede concentrato solo sulla riuscita della propria esibizione e ritrovare una *ingenuità* perduta che faccia tabula rasa di ogni pregiudizio sull'altro.

Il raggiungimento di questa ingenuità è per il maestro russo la preconditione necessaria ad ogni stato creativo, essa serve ad esplorare sé stessi per guardare al personaggio lontani da ogni rappresentazione sociale precostituita sulla storia che si sta per raccontare, ossia all'insieme di attribuzioni che provengono dal proprio background culturale attraverso la socializzazione, l'istruzione, le leggi, le tradizioni. Il secondo *step* previsto dal metodo è, appunto, l'utilizzo della *memoria emotiva*, mediante il *richiamo* a sensazioni dell'esperienza tanto di oggetti, (il colore, la forma, l'odore, il gusto, la consistenza, il suono) quanto di persone e circostanze con la *memoria dei sensi*.

Il ricordo della situazione passata costituisce appunto il richiamo emotivo con il quale l'interprete si "cala" nel *character*, nei panni dell'altro immaginato, rispondendo alla domanda "Cosa farei io, personalmente, se mi trovassi nella stessa situazione in cui si trova lui?". La domanda è, chiaramente, di natura etica e segue la prescrizione presente in molti culti del fare per gli altri quel che si vorrebbe ricevere e non fare ciò che non si desidera subire. Pertanto, se la recitazione d'istinto e il principio mimetico, si limitavano al servire lo spettacolo, inteso come forma d'intrattenimento, introduzione e descrizione della società borghese, tutto cambia quando si dà al teatro il fine di raggiungere una dimensione sociale, terapeutica, etica, riflessiva che abbatte stereotipi, cliché, pregiudizi.

Il pregiudizio è un principio universale, cioè presente in tutte le società, nonostante sia una costruzione sociale e non qualcosa di innato; è una forma di pensiero indipendente dall'oggetto che si sta discriminando e spesso si unisce ad altri pregiudizi. (cfr. Siebert 2003). La loro misura e la loro intensità può essere diversa, ma sicuramente è connessa agli aspetti ed alle istituzioni di una società e del loro modo di vedere l'altro (leggi discriminanti o le azioni positive). Il lavoro dell'attore

su sé stesso, passa per la comprensione della visione del suo ruolo, va oltre l'opinione, cerca la *giustificazione*, intesa comprensione del movente, della gelosia di Iago nei confronti di Otello oltre l'opinione comune che lo vede "cattivo e basta", disattivando quel meccanismo che fa dell'opinione un modo per rimanere alla superficie delle cose e dei fenomeni, senza andare a fondo delle attribuzioni soggettive di significato, evitando che questa diventi verità d'opinione o pregiudizio. Simbiosi, immedesimazione, convinzione, autenticità della realtà scenica, memoria emotiva, ingenuità, sono quegli elementi necessari all'apprendimento dell'insieme di procedimenti elaborati da Stanislavskij e dai suoi allievi russi per la formazione dell'attore e la preparazione di una parte da interpretare sulla scena e per fare dell'individuo, come lui stesso diceva, una persona migliore.

È un esercizio di ricerca di riconoscimento del personaggio, come altro da sé, un altro che assume su sé stesso una duplice identità: quella personale di soggetto mosso dai propri moventi all'interno delle circostanze ad esso date e al contempo di identità sociale in quanto emblema e sintesi di un ruolo riconosciuto, una parte di società che esso rappresenta sul palco. Questo esercizio aiuta il soggetto a percorrere l'asse similarità/differenza, che rappresenta sempre un percorso di emozioni contrastanti, allenando e preparando all'incontro con l'altro e alla sua accoglienza che sta alla base di ogni sana, corretta interazione.

Le componenti emotive sono molto forti, dal momento che il rapporto dell'individuo con l'identità si configura come un difficile equilibrio tra similarità e differenza che non manca di essere vissuto con un certo grado di ansietà e di ambivalenza. In effetti, quando l'individuo si identifica troppo con i ruoli codificati, egli tende a non essere visto, a essere dato per scontato, al limite, fino al punto da perdere ogni la sua qualità individuale. Quando invece si differenzia troppo dai modelli comunemente accettati, egli rischia di perdere la possibilità di comunicare con gli altri, di essere stigmatizzato come un outsider o un folle (Crespi 2013, p. 45).

Tralasciate le mistiche prescrizioni del *Sistema* volte all'individuazione di uno spazio metafisico da raggiungere durante gli esercizi di concentrazione nella speranza di discesa del *prana*, (una forza vitale universale in grado di mettere in comunicazione gli artisti con il pubblico), il lavoro dell'attore su sé stesso e sul personaggio presuppone un costante tendere alla scoperta dell'altro e della sua storia e in grado di

far credere pienamente in ciò che non si può vedere e ne percepire per penetrare nelle circostanze di un dramma e di un *dramma sociale* (Turner 1982).

Egli non deve imitare, deve imparare a sentire, così che il suo talento altro non sia che un prolungato periodo di attenzione e un breve momento di assimilazione mentale (Stanislavskij 1938).

Tutti gli atti creativi che hanno accompagnato la storia dell'umanità sono nati all'interno di una diade sociale, dallo scontro e dal confronto con il pensiero altrui, in un *feeling* tra persone spesso diverse, ed è per questo che l'attore e la sua parte attraverso una creazione subconscia mettono in comunione i loro sentimenti dando origine alla condizione artistica che permette l'immedesimazione e, conseguentemente, di raggiungere un'adeguata intensità nell'interpretazione. La tensione tra chi ricopre il ruolo ed esso stesso segna marcatamente la quotidiana ambivalenza dell'individuo combattuto tra finitezza e apertura al desiderio infinito di colmare la mancanza originaria; tra ricerca di verità e il limite delle determinazioni concettuali; tra bisogno di identità e rivendicazione vitale della propria differenza che è irrisolvibile e si traduce in una "identità impossibile" nell'interminabile tentativo di attuare ciascuno il proprio progetto di identità. L'attore deve ricorrere ai propri ricordi, tirarne fuori emozioni che possano permettergli di parlare con il proprio personaggio, di ascoltarne le istanze, di comprenderne le più intime motivazioni e contemporaneamente trovarle dentro, creando un sé amplificato che si fa carico del peso altrui: un *magico sé*, una combinazione di ingenuità, immaginazione e azione. L'uomo, l'attore, è in costante tensione tra la propria esigenza di autonomia e la necessità di assumere un ruolo riconosciuto in un'identità collettiva. L'attore è un *visconte dimezzato* del quale una metà vive nel castello in solitudine e l'altra vaga nel paese insieme agli altri abitanti, mentre entrambe le parti si sentono incomplete, si cercano ma al contempo rifuggono dal riunificarsi, nel tentativo di un equilibrio tra la coscienza individuale e il corso della storia. Quando il regno di realtà del personaggi per via dell'immedesimazione contiene in sé la memoria sensibile dell'attore vuol dire che ciò cui lo spettatore sta assistendo non è qualcosa di avulso dalla quotidianità della vita, dal *sapere dell'esperienza*.

Tutte le volte che mi sono ritrovata immersa in un esercizio del metodo non ho potuto fare a meno di notare di trovarmi costantemente in bilico tra *abitudine* e *dubbio*.

Tra gli esercizi più noti del Sistema e successivamente replicati in più versioni ci stanno quelli il cui scopo è sviluppare la capacità di osservazione, di concentrazione e ricordo dell'attore tra cui contare mentalmente, senza guardare, quanti spiccioli si possiedono in tasca e visualizzarli così da notarne i dettagli, oppure osservare un oggetto per qualche minuto e poi scoprire cosa possa esserci di insolito nel descriverlo o ancora iniziare alcune attività senza l'ausilio di oggetti.

Durante un laboratorio con l'attore e regista Fortunato Cerlino, ci fu chiesto di pensare a cinque azioni che normalmente svolgiamo nel nostro quotidiano come lavarsi i denti, allacciarsi le scarpe, fumare una sigaretta dopo il caffè, scendere dal letto, indossare gli occhiali e di studiarle nella nostra mente prima di eseguirle e poi nel riprodurle in sequenza, ci fu chiesto di farlo sperimentando due diverse velocità: una prima modalità in cui l'azione veniva così rallentata da scomporsi, da sezionarsi in micro movimenti e una seconda in cui, all'opposto, i gesti divenivano tanto veloci da assumere la forma di veri e propri accenni, di una pantomima.

Eravamo già disposti nello spazio scenico del palco del Piccolo Teatro Unical e mentre lui parlava molti di noi guardavano punti fissi in cerca di concentrazione. Già pensavamo alle azioni quotidiane da rappresentare. Diceva che avremmo attraversato molti stati d'animo nel passaggio da una velocità all'altra e che all'inizio, forse, ci saremmo addirittura chiesti cosa stavamo facendo e perché. Ci suggerì, all'inizio, di fare ogni azione sicuri di come l'avremmo fatta abitualmente e poi lentamente di concentrarci su ogni gesto che componeva l'azione. Io scelsi di lavarmi i denti, di infilarmi le scarpe, di stendere i panni, di sfilare di dosso un maglione, di fare zapping televisivo sdraiata sul divano del mio soggiorno.

I primi gesti per ricostruire le azioni eseguiti ad una velocità normale diciamo media, furono abbastanza automatici. Tuttavia iniziai a pormi tantissime domande: con quale mano iniziavo a levare il maglione? Quale il piede che entrava per primo nella scarpa? Quanto era larga la superficie del mio telecomando e di che colore erano le mollette che usavo per stendere i panni?.

Più i gesti i rallentavano, più spazio era concesso alla memoria dell'esperienza, alle sue sensazioni, ad ulteriori domande volte a catturare ogni particolare tattile, visivo, olfattivo, uditivo. Ad un tratto ci fu chiesto di aumentare la velocità e poi ancora, nuovamente, sempre più veloce e le domande, improvvisamente, svanirono.

Iniziai a perdere gesti, dettagli. Persi anche qualche azione all'inizio che tentai

di recuperare al ripartire della sequenza. Persi il senso del tempo per cui non avrei saputo dire lì per lì da quanti minuti eravamo impegnati nell'esercizio e persi anche il senso dello spazio fisico del teatro che ormai aveva assunto le sembianze del corridoio di casa mia, del mio stendipanni. Il mio corpo agiva da solo (Rende 13 settembre 2013, laboratorio *Prospettiva Hamlet* a cura di Fortunato Cerlino, note dal diario etnografico).

Quasi tutte le condotte che ripetiamo con una certa frequenza diventano abitudini, routine quotidiane, vale a dire espressioni di una conoscenza di tipo pragmatico che condivisa tra i membri appartenenti ad una stessa società, col tempo, viene data per scontata. Molto del nostro fare, per così dire, meccanico lascia in sospeso il proprio significato originario, esauendo ogni possibilità di continuare a suscitare domande in chi lo ha messo in atto. Il senso comune si basa proprio su questa attitudine a non chiedersi più il perché di regole tacite o di credenze né il come di certe conoscenze pratiche che sembriamo possedere da sempre; è un insieme di tutte quelle oggettivazioni che finiscono con l'agire attivamente e al contempo a livello non manifesto in ognuno. Esso, però, può essere riportato all'attenzione del soggetto, come meccanismo del quale egli non si rende conto, soltanto attraverso un suo smascheramento. È questo il compito che ha assunto l'etnometodologia: mettere in luce ciò che è dato per scontato attraverso l'esperienze capaci di accendere nuovi interrogativi cognitivi, destrutturando saperi ormai consolidati.

Tuttavia, il senso comune non può essere pensato come un contenitore onnicomprensivo. È un orizzonte, che non è né stabile né omogeneo. Fra la vita concreta di un uomo, o di una donna, e la sua appartenenza al senso comune vi è uno scarto, la possibilità di una differenza. In questo scarto si apre la possibilità di definire l'esperienza. Ma cosa significa *esperienza*? [...] *esperienza* è infatti *sia* ciò che si vive (solo in parte consapevolmente), *sia* il processo attraverso cui il soggetto si appropria del "vissuto" e lo sintetizza (Jedlowski 2008, p. 61).

Dagli esercizi di Stanislavskij, messi a punto per indurre l'attore a concentrarsi su di sé, se ne ricavano pratici esempi di osservazione e di uso della memoria dell'esperienza in una modalità in cui questa sembra configurarsi proprio come quella "capacità di osservazione sistematica" che Jedlowski individua come elemento di un sapere esperienziale che si fa *pars costruens* del mutamento sociale.

In fin dei conti il mondo continua a cambiare per la capacità riflessiva degli esseri

umani e quella volontà di andare spesso contro corrente rispetto al pensiero o paradigma dominante, una abilità richiesta dal Sistema e che esso stesso si propone di aiutare a sviluppare partendo proprio dagli elementi imprescindibili della storia quali il contesto storico in cui è ambientata l'opera, la trama di relazioni di cui è costituita, la posizione del proprio personaggio rispetto a queste relazioni, gli usi e i costumi del tempo.

È in questo modo che le *circostanze date*, quelle delle quali l'attore deve necessariamente tener conto a monte del processo che lo condurrà alla recitazione per immedesimazione emotiva, assumono per l'interprete teatrale la funzione svolta dal senso comune e dalle situazioni che fanno da "cornice" alle nostre interazioni sociali, ai nostri ruoli quotidiani.

Sull'influenza esercitata dagli impulsi della società sui comportamenti si è a lungo concentrato Lee Strasberg, allievo della scuola del maestro russo il quale ha formulato e empiricamente verificato una propria rivisitazione del Metodo, focalizzata ancora di più su una dimensione psicologica e sociale della recitazione. Questa non ha sempre bisogno di legarsi alle circostanze date dell'opera poiché l'attore non deve vivere necessariamente le sensazioni del personaggio ma, conosciuto sé stesso e le proprie reazioni, deve essere in grado di crearne di nuove. Strasberg modifica il lessico del suo maestro appellandosi ad una memoria affettiva più che emotiva quel mezzo della quale è il ricordo di uno stato d'animo a consentire di vivere l'azione sulla scena e non la sua *reviviscenza*. Ogni invenzione, anche fantastica, purché nata dai materiali affettivi-emotivi, adeguati al comportamento del personaggio, può contribuire a raccontare la storia prescindendo perfino dalla logica e dal cronologico susseguirsi degli eventi: un superamento del naturalismo stanislaskijano.

Profondamente interessato alla psicologia behaviorista, alla sociologia e alle scienze matematiche e fisiche, Strasberg è convinto che le difficoltà espressive dell'attore derivino dalle sue abitudini espressive, o meglio dalla repressione dell'espressione diretta e immediata dell'emozione cui la vita associata ci sottopone.

Solo attraverso un training basato su esperimenti condotti con la tecnica dell'improvvisazione consente all'interprete di sviluppare pensieri e sensazioni con i quali creare la spontaneità sulla scena. Difatti questa tecnica "conduce a un particolare processo di pensiero e di reazione e inoltre aiuta a scoprire il comportamento logico del personaggio". L'uso dello stimolo mi ricorda molto gli

esperimenti di Pavlov e la scoperta del riflesso condizionato del suo cane al suono del campanello, ecco Strasberg utilizza degli stimoli, degli indizi sensoriali, che chiama *sostituzioni*, create ad esempio con le luci, non per creare emozioni, tanto meno per generare azioni meccaniche ma piuttosto per incrociare le due dimensioni del sentimento e dell'azione spontanea in ciò che definisce le "reazioni emotive". Non sempre, però, queste stimolazioni si dimostrarono gradite dagli attori, al contrario molti si sentirono intrappolati nella scena lasciando intuire il principio opposto: l'ispirazione che precede l'atto creativo è spesso sollecitata dalla percezione di una libertà fisica e, aggiungo, sociale.

Ieri pomeriggio il regista, ci ha chiesto di portare, per gli esercizi di oggi, uno di quegli oggetti che ci aveva chiesto nella mail di adesione al laboratorio: il cuscino. Ho preso quello sul letto degli ospiti perché è grande, soffice e allo stesso tempo molto compatto e ho levato la federa affinché non si sporchi.

Una volta saliti tutti in prosenio, ci ha chiesto di collocarci nello spazio cercando ciascuno il proprio all'interno del palcoscenico e di cercare una relazione con il nostro oggetto, di scoprirne tutti i possibili utilizzi, anche immaginari e di renderlo il vero protagonista della scena, oggetto di tutte le nostre attenzioni. L'esercizio è stato accompagnato da un tema musicale che non conosco ma aveva un bel sound, a tratti andamenti lenti e leggeri, altre volte più ritmati. L'improvvisazione ci ha lasciati liberi di sperimentare, di cercare. Ho sentito il mio corpo libero di muoversi senza il vincolo rappresentato dal testo, dalla postura del personaggio o dalle indicazioni sceniche. Lindo usa spesso l'improvvisazione, dice che aiuta gli attori a scoprire dei gesti e delle emozioni che possono "fissare" dentro sé stessi e poi ripetere sulla scena.

Ho preso il cuscino in mano e lo ho posato sul parquet iniziando ad osservarne attentamente la forma più o meno rettangolare, il colore grigiastro, qualche imperfezione nelle cuciture non sempre perfettamente dritte, qualche macchia gialla data probabilmente dall'usura e gli sfilacciamenti dovuti alle centrifughe dei lavaggi. Poi l'ho preso e l'ho lanciato in aria più volte tentando di riprenderlo in caduta; l'ho anche sbattuto violentemente a terra, ci ho saltato su.

Mi è piaciuto scoprire la consistenza del cuscino, come può assumere forme e funzioni diverse a seconda del peso e della forza che gli imprimo nel piegarlo o nello stenderlo. Sono state quelle forme a far sì che sia diventato la barca che mi ha permesso di raggiungere l'altra sponda del lago Cecita, nonostante i mulinelli delle correnti tentavano di tirarmi giù. Ad un tratto mi sono ritrovata sul divano

di casa dei miei zii mentre cingevo con il braccio destro le piccole spalle della mia cuginetta di sei anni intenta a sgranocchiare biscotti mentre guardavamo un cartone animato in tv. Il cuscino non era più un oggetto ma una persona reale in carne ed ossa ed io potevo sentire l'odore di detersivo emanato dai suoi vestitini colorati e la dolcezza di quell'abbraccio.

Il cambio musicale ha sciolto l'incanto della memoria affettiva e per contrario il cuscino è diventato qualcosa di estremamente esterno ed estraneo a me, quasi ostile: il parapetto di un balcone da scavalcare per arrivare all'appartamento accanto, un ostacolo ad una fuga, ad un inseguimento. È stata la musica a suggerirmi un cambio di circostanza? [...] la mia improvvisazione era finita, così, mi sono guardata intorno e sembrava che nella stanza ci fossero almeno altre sette, otto persone in più: chi ballava con il partner (cuscino) il tango, chi cullava e stringeva a sé un neonato, chi si addormentava abbracciato al proprio amore (Rende 25 ottobre 2011, laboratorio *Amore e stalking* a cura di Lindo Nudo, note dal diario etnografico)

3.3 Dalla biomeccanica al biopotere: l'importanza del corpo

Ad essersi dichiaratamente ispirato agli esperimenti di Pavlov per ottenere l'effetto opposto a quello voluto da Strasberg, ossia privando il gesto di ogni componente riflessiva, è stato Vsevolod Emilevic Mejerchol'd (o Meyerhold) che ha ideato e testato un inedito e complesso sistema di allenamento preparatorio alla recitazione che prevedeva una serie di *études* sul ritmo e sulle parti del corpo, delle vere e proprie partiture fisiche e ritmiche sulle quali l'attore, impegnato nella memoria fisica del gesto, avrebbe poi potuto liberare le proprie emozioni. Il suo metodo, che ha influenzato il pensiero di Brecht, è stato più volte posto in antitesi a quello della reviviscenza perché basato su una memoria fisica costituita da un'economia di movimenti che esclude ogni gesto superfluo seguendo 7 principi per giungere alla costruzione dell'azione che mettono alla prova il corpo umano come fosse una macchina che l'attore impara ad utilizzare in quanto organizzatore del proprio materiale corporale.

Come ho già detto sul criterio delle azioni si era concentrato, specialmente nelle ultime fasi della sua produzione pratico-teorica, anche Stanislavskij rivolgendo la propria attenzione alla possibilità per la teoria teatrale di essere scoperta nella sua attuazione fisica. L'impegno da questi profuso nella metodica applicazione di questo

principio ad una continua scoperta sul campo ha segnato una rivoluzione in tutto il mondo dell'arte espressiva per tutto il corso del secolo scorso e oltre. Seppure alcuni, abbiamo già parlato di Brecht, abbiano inteso sottolineare il valore riflessivo ed etico della messinscena attraverso il distacco emotivo dell'attore per favorire il racconto e non la sua interpretazione, secondo una tecnica distinta da quella dell'immedesimazione ovvero lo straniamento, l'eredità lasciata dal maestro russo è da considerarsi rilevante, ai nostri fini, proprio per quell'insieme di esercizi e allenamenti con i quali incontrare l'altro e scavare dentro sé stessi per attingere al proprio sapere dell'esperienza. Così Barba e prima ancora di lui il suo maestro Grotowski riprendono da Stanislavskij il "metodo delle azioni fisiche" dalle quali l'attore sulla scena non può prescindere, unendolo alla loro particolare visione del teatro, definito *povero* e ai principi della biomeccanica. L'idea grotowskiana è quella di vivere lo spazio scenico, privato di ogni sua superflua componente come la scenografia o i costumi, alla maniera di un teatro-laboratorio di relazioni sociali: un mezzo per «attraversare le frontiere tra te e me» (Grotowski 1968, trad. it. p. 211-218). Il teatro laboratorio è povero, perché conduce all'essenziale dell'esperienza drammatica: l'incontro tra l'attore e lo spettatore in circostanze in cui tutto ciò che contribuiva ad incorniciare in un regime di "finta" realtà questa relazione è stato eliminato, affinché non contribuisse ad altare il cuore dell'evento osservabile, il *fenomena* «infatti, come in tutti i veri laboratori, gli esperimenti sono validi sul piano scientifico, perché sono osservate le condizioni essenziali. [...] Grotowski sottopose ogni attore a una serie di *shock*, spingendolo a confrontarsi con se stesso [...] a riconoscere le sue evasioni, i suoi trucchi, i suoi modelli stereotipi» (Brook 1987, trad. it. p. 40).

Trovo particolarmente interessante questa tappa nella storia del metodo teatrale perché la fase di allenamento presuppone la propria realizzazione all'interno di uno spazio fisico che è il luogo, il microcosmo sociale dove nasce il "fare" dell'*acting*, dove si costruiscono nuovi significati e nuove pratiche: vere e proprie fucine del mutamento. Il teatro della seconda metà del novecento si è fatto promotore, specialmente negli anni '70, del cambiamento sociale e politico compiendo un'operazione di riflessione sui problemi posti dal vivere associato e dalla convivenza umana. Un obiettivo dichiarato proveniente da quella parte di attori, registi, performer, che lontani dai luoghi del sapere artistico accademico e convenzionale, esclusi dai circoli della formazione teatrale professionale, imparano

in strada, negli spazi dismessi delle autorità territoriali, e nelle periferie le tecniche dell'arte attoriale. Raccolti da Eugenio Barba questi intenti costituiscono il Manifesto del Terzo Teatro che ancora oggi, con i suoi principi, è alla base delle attività di molte compagnie che lo considerano e lo vivono come un laboratorio creativo per l'espressione di un sé che riflette su sé stesso e che, al contempo, si immerge nella riflessione sul sociale sperimentando forme diverse di socialità. È l'idea di un teatro non per forza costituito da professionisti, del quale non esiste una sola forma o un unico filone di pensiero teorico ma, al contrario, che vive di anime profondamente distinte.

Un teatro dei mutamenti, alla ricerca di una nuova originalità, difeso in nome del necessario superamento della tradizione, aperto a ciò che di nuovo avviene fra le arti e nella società. [...] un teatro di persone che si definiscono attori, registi, uomini di teatro, quasi sempre senza essere passati per le scuole tradizionali di formazione o per il tradizionale apprendistato teatrale, e che quindi non vengono neppure riconosciuti come professionisti. Ma non sono dilettanti. L'intero giorno è per loro marcato dall'esperienza teatrale, a volte attraverso ciò che chiamano training, o attraverso spettacoli che debbono lottare per trovare il loro pubblico [...]. Perché proprio il teatro come mezzo di cambiamento, quando siamo coscienti che sono ben altri i fattori che decidono della realtà in cui viviamo? Si tratta di una forma di accecamento? Di una menzogna vitale? Forse per loro "teatro" è ciò che permette di trovare il proprio modo di essere presenti - che i critici chiamerebbero "nuove forme espressive" - cercando rapporti più umani fra uomo e uomo, nell'intento di realizzare una cellula sociale in cui le intenzioni, le aspirazioni, le necessità personali cominciano a trasformarsi in fatti. [...] Questo paradosso è il Terzo Teatro: immergersi, come gruppo, nel cerchio della finzione per trovare il coraggio di non fingere (Barba 1976, sp.).

Il Terzo Teatro, nella distinzione categoriale individuata da Barba, si distingue da una prima forma profondamente legata alla tradizione del passato, facilmente individuabile nel teatro di corte, dalla quale ha ereditato il compito dell'intrattenimento del pubblico e da una seconda forma, quella dell'Assurdo. Qui il teatro da specchio diventa critica dei modelli sociali con gli scritti di Ionesco e Beckett che portano al di là della ribalta le estreme conseguenze di tutti gli inguaribili vizi della società: dalla falsità e dai continui problemi di comunicazione

che caratterizzano le relazioni umane, alla manifesta mancanza di valori che si traduce in una incapacità di saper vivere dimentichi della comune sorte mortale.

Appare evidente come metodi distinti applicati alla rappresentazione scenica abbiano consentito, nel tempo, di guardare al mondo da prospettive differenti, ed è esattamente questo il motivo per cui l'attore teatrale ha in sé le virtù di un buon scienziato della società, perché meticolosamente osserva ed interpreta insegnando al proprio corpo e ai propri sensi ad osservare e ad interpretare secondo i significati ottenuti dall'osservazione, ma al contempo ha in sé anche le virtù di ogni attore sociale a prescindere da quale sia il suo ruolo in quel momento: la capacità di agire contribuendo al mutamento dentro e fuori la scena. Al Terzo teatro, chiamato così per ricordare coloro che sono esclusi dai paradigmi e dalle logiche del pensiero dominante come il Terzo mondo, il mondo del terziario e del volontariato civile o il terzo stato della rivoluzione francese, appartengono gruppi eterogenei, multiculturali che è impossibile ricondurre ad una forma specifica di attività teatrale alcuni dei quali, ad esempio, si occupano dell'insegnamento nelle scuole e dei valori pedagogici promossi dall'apprendimento del linguaggio non verbale, altri ricorrono alla drammaturgia organizzata per studiare le relazioni umane.

È all'interno di questo terzo modo di concepire l'azione artistica che Barba colloca la propria ricerca, insieme all'Odin Teatret di cui è fondatore e alla quale attribuisce una forte valenza antropologica nel senso proprio dell'uso del metodo comparativo che la accompagna e con il quale indaga diverse culture teatrali estrapolandone principi e tecniche per arrivare all'esperienza dell'attore e a quei principi che ne determinano la figura e ne disciplinano la corporeità.

La nozione foucaultiana di "archeologia" si è dimostrata utile concetto al servizio delle investigazioni di Barba sul comportamento scenico e le strutture pre-espressive che costituiscono quella mappa di elementi che a loro volta determinano le differenze tra generi, stili, ruoli, tradizioni personali e collettive nelle varie culture. L'archeologia del filosofo francese indaga il sapere costituito ponendo la propria attenzione sui processi della sua costruzione, sui discorsi scritti e pronunciati ovvero sui sistemi enunciativi e del loro valore all'interno delle scienze e del sapere stesso. La società condiziona il soggetto sia attraverso la produzione di paradigmi dominanti, con la costruzione del discorso (politico, scientifico), sia attraverso la loro diretta attuazione in termini di politiche. Occorre problematizzare la costruzione di quelle nozioni che contribuiscono a determinare la funzione fondatrice del soggetto:

identità, tradizione, evoluzione, progresso. Per Barba questa problematizzazione, questa decostruzione di senso, può avvenire solo con il linguaggio del corpo che dimostra l'immanenza delle forme pre-espressive nelle diverse culture e rappresenta al tempo stesso l'elemento necessario allo scambio interculturale. L'antropologia teatrale, pertanto, si configura come un incontro tra sensi comuni e pratiche differenti che possono entrare in relazione tra loro tirando fuori un tipo di comunicazione che le tenga insieme e permetta loro di comunicare partendo da un punto in comune a tutta l'esperienza umana: l'umanità del nostro corpo. Per Foucault la fisicità è il territorio su cui si esercita un duplice potere di controllo sociale sull'individuo, all'esterno, attraverso l'impostazione delle norme e il diritto e all'interno con la loro interiorizzazione per mezzo della prassi del vivere civile. Il corpo diventa, così, il bersaglio passivo sul quale agiscono i nostri pensieri che da attori sociali esprimiamo attraverso l'azione intenzionata, condizionata dalla norma, sacrificando il nostro istinto per il bene della società e delle modalità in cui essa si è strutturata. L'essere sociale, infatti, interagisce con gli altri laddove è capace o è obbligato a rendere sé stesso e il proprio corpo dominabile e corrispondente alle aspettative comuni in determinate situazioni. Si pensi di nuovo all'interazionismo simbolico e a quante cose debbono e vengono date per scontate durante una discussione in precise circostanze, codici di comportamento, gestualità, abiti, modi di parlare, eccetera.

Il regista polacco è convinto del valore terapeutico di un teatro povero per la società, nel quale le reazioni fisico mentali, grazie alla tecnica dell'attore, rivelano un necessario rifiuto della maschera per giungere al contrario alla consapevolezza e alla responsabilità dell'aprirsi all'altro. L'attore lo fa mettendo in gioco il proprio corpo, liberandolo, uscendo dall'atteggiamento imposto dall'andamento della civiltà che lo obbliga costantemente alla razionalità strumentale e invitando lo spettatore a fare altrettanto in quello spazio relazionale che è venuto a crearsi tra loro, nel rifugio di un contesto sottratto a molte delle restrizioni imposte dalle circostanze del vivere sociale e dai codici comportamentali del senso comune: «l'arte non può essere regolata dalle leggi della comune moralità» (Grotowski 1968, trad. it. p. 297). Occorre partire dal presupposto teorico che se la società non fosse in grado di reprimere gli istinti degli individui essa non potrebbe esistere, il governo del corpo è infatti indispensabile per l'essere sociali. Per il paradigma della repressione essa viene esercitata sia attraverso la collaborazione del singolo con la rinuncia ai propri impulsi, sia attraverso istanze che il soggetto non può controllare perché apprese

durante il corso della sua esperienza tramite le istituzioni di socializzazione come la famiglia e la scuola. È proprio per questo motivo che Barba assegna al teatro un compito e un valore pedagogico, come insieme di discipline attraverso le quali "imparare ad imparare", intesa come capacità di apprendimento autoregolato, di riflessione sul processo stesso di acquisizione del sapere, espressione fatta propria per altro dal Parlamento e dal Consiglio nella Raccomandazione del 18 dicembre 2006” che la elenca tra le competenze chiave per l’apprendimento permanente.

Liberare il proprio corpo per gli "atleti" del Teatr Laboratorium prima e dell'Odin Teatret poi significa, innanzitutto, seguire la disciplina imposta dagli esercizi di *training* fisico.



Teatro laboratorio, immagine tratta dal testo di Grotowski *Per un teatro povero*, 1968.

La disciplina è il mezzo attraverso il quale un soggetto acquista la capacità per dar vita e realizzare le proprie scelte, per esercitare la propria libertà: una capacità di "autodefinizione" contraria all'evoluzione del processo di civilizzazione che vede il passaggio dal dominio delle pulsioni per costrizione a quello per autocostrizione automatica del ruolo, che si attua quando il comportamento socialmente desiderabile diviene un automatismo per il soggetto che lo pone in essere (cfr. Elias 1939). Il potere è un processo che sancisce ruoli e dissemina rapporti di forza che non prescindono ma supportano le grandi divisioni ed egemonie sociali; esso costruisce e attraversa i corpi, pone loro divieti, percorre le relazioni, i conflitti e le alleanze che riproducono la società con disuguaglianze nella distribuzione delle risorse, crea le modalità stesse con cui il soggetto vive, sente e pratica i propri istinti, i propri bisogni e desideri. Spiega Barba che un corpo veramente libero è un corpo che sa

disciplinarsi e che per imparare a farlo ha dovuto esercitarsi, prima di tutto, ad imparare.

Un giorno facemmo un'improvvisazione: fra gli assistenti di Grotowski, alcuni avrebbero cantato ripetendo un ciclo prestabilito di canti haitiani, e altri avrebbero suonato i tamburi. Gli allievi, ognuno per conto proprio, avrebbe cercato l'unica danza di ogni canto. Grotowski disse che, codificato in ogni canto antico, c'è un modo di muoversi, un modo solo: ogni canto ha, nascosto dentro di sé, un suo distinto modo di muoversi. Ciascuno di noi doveva cercare di riscoprire con il corpo il modo di muoversi proprio di ogni canto, mentre gli assistenti cantavano. Cominciammo. Ricordo che all'inizio era la mia mente a condurre la ricerca delle danze, interpretavo mentalmente i canti: per esempio, di uno deducevo che doveva essere un canto di lavoro, per cui imitavo il lavoro manuale trasformando i movimenti in una danza ripetitiva. [...] A un certo punto, mentre la mia spossatezza fisica cresceva, la mia mente si stancò e si acquietò: divenne meno capace di dire al corpo come interpretare il canto. Allora, per qualche breve momento, sentii come se il mio corpo cominciasse a danzare da solo. Il corpo portava da sé il modo di muoversi e la mente divenne un osservatore passivo. Sentii gli occhi di Grotowski su di me, un'impressione chiara, una sensazione fisica come di essere toccato. Poi Grotowski interruppe di colpo l'improvvisazione. Mentre ci stavamo avviando all'uscita, mi si avvicinò e disse: "sì, quello era nella direzione giusta (Richards 1993, trad. it. p.33-34).

Giace nella scoperta di una nuova azione mai svolta prima, come ad esempio l'esecuzione di una danza balinese, o di un nuovo significato ad un'azione pregressa la *rottura della sospensione del dubbio* che domina l'esperienza del quotidiano sociale e che con le sue abitudini e routine si impone prepotentemente alla capacità di generare saperi in grado di scontrarsi con quelli già costituiti. È l'elemento quotidiano, immerso nell'extraquotidiano, come nell'esercizio sulle 5 azioni a diverse velocità, che ci permette di smascherare i nostri processi cognitivi. Il passaggio da un comportamento quotidiano ad uno "stilizzato" all'interno dell'artificio teatrale crea un'energia che all'inizio si scontra con la resistenza dell'abitudine. Nella vita di tutti i giorni utilizziamo tecniche del corpo condizionate dalla nostra cultura, delle quali non ci accorgiamo nemmeno: ci sediamo, ci alziamo, camminiamo dando tutto per scontato.

sperimentate ogni volta una camminata diversa". Una camminata? Come si sperimenta una camminata? È incredibile vedere con quanta facilità una parola associata ad un'azione tanto semplice come camminare accanto a "diversa" generi un istante di spaesamento. Ad ogni modo, la prima cosa che mi è venuta in mente sono stati gli animali. Prima quelli più comuni a quattro zampe, poi quelli a due. Poi ho ripensato all'uso diverso delle zampe anteriori e posteriori, infine a quelli senza zampe. Li ho visualizzati tutti nella mia testa e ho adattato il mio corpo di essere umano all'ispirazione di quelle immagini. Ognuno ha proseguito lungo il corridoio di quella immaginaria passerella da sfilata proponendo andamenti e passi diversi, talvolta associati all'età come il gattonare o lo zoppicare, talvolta a stati d'animo come l'ansia, la noia, l'emozione. È stato un po' come tornare per la prima volta sulla bici senza rotelle, visto che dei miei primi passi non ho alcuna memoria percettiva e provare lo stesso senso di inadeguatezza da un lato e curiosità dall'altro (Cosenza 2 dicembre 2012, laboratorio *The Boats* a cura di João Garcia Miguel, note dal diario di lavoro).

Anche l'opera di Brook parte dall'unità dell'esperienza teatrale e umana costituita dalla corporeità, infatti, avendo tanto apprezzato tanto il lavoro fisico svolto all'interno del "Laboratorium" polacco ne ha preso spunto per incrementare i contenuti dei training del suo Centro Internazionale di Ricerca Teatrale (CIRT, 1970). Il Centro accoglie attori e artisti di diverse nazionalità dove il corpo non è un mezzo per comunicare uno scambio di tecniche diverse, ma l'elemento attraverso il quale perseguire il fine di decostruire, distruggere modelli stereotipi senza scadere nella riduzione di un annientamento delle differenze, anzi metterle in evidenza per la loro naturalezza. Spogliato dei suoi cliché culturali, etnici e comportamentali "un giapponese diventa ancor più giapponese" e le sue condotte imprevedibili, per cui tutti i membri del gruppo creano nuovi significati. Più che una compagnia quella di Brook è una comunità aperta, multietnica che vive del rapporto con il pubblico dei luoghi che attraversa e dove lì si stabilisce e vive dormendo, mangiando, allestendo performance con l'intento costante di sperimentare, di scoprire cose nuove, in maniera nuova e in modo che altri possano prendere parte a questa scoperta. Come nel il teatro povero, ogni suggerimento di comprensione razionale del quale lo spettatore o l'attore possono avvalersi nella fase di ricerca è eliminato dal costume, alla scena a buona parte di luci e musiche artificiali: tutto si crea nell'istantanea dello spazio.

agli attori, per esempio, veniva dato un brano in greco antico: non era diviso in versi, le parole non erano separate; era soltanto una lunga serie di lettere, come nei primi manoscritti. All'attore veniva chiesto di affrontare un frammento del tipo "ELELEUELELEUUPOMAUSFAKELOSKAIFREENOPLEGEIS..." come farebbe un archeologo che s'imbattersse in un oggetto sconosciuto semisepolto nella sabbia. L'archeologo userebbe un certo tipo di scienza, l'attore un altro; ma ognuno dei due userebbe il proprio sapere con mezzo d'indagine e di interpretazione. [...] Ognuno alla fine trovava il modo di recitare quelle parole con una comprensione del significato molto più profonda e più ricca di quella che avrebbe espresso se ne avesse conosciuto il senso letterale. Questa comprensione, ora, raggiungeva anche lo spettatore. Ma a chi apparteneva questo significato? All'attore? Non proprio: con la pura improvvisazione non avrebbe potuto raggiungere questo livello. All'autore allora? Nemmeno: perché il significato variava in continuazione. Eppure era proprio la qualità del testo a rendere carichi di energia gli attori. In teatro una verità è un insieme di verità composto di tutti gli elementi presenti in un determinato momento, qualora si produca un certo tipo di combustione (Brook 1987, trad.it. p. 101).

Se Grotowski si è avvalso della struttura del teatro come luogo fisico nel quale porre in essere la relazione con un pubblico spesse volte non particolarmente numeroso, per il regista inglese questo rapporto vede in relazione il singolo e la moltitudine in paesi di lingua diversa, riuniti in spazi non convenzionali in occasione di un tipo particolare di performance: l'improvvisazione.

Seppure Brook abbia iniziato lentamente a scoprire gli ambienti aperti adattabili alla messinscena, dall'anfiteatro, ai capannoni delle grandi città, il suo gruppo è giunto fino ai villaggi delle piccole comunità africane dove le attività hanno coinvolto la popolazione lasciando al mondo dell'arte una grande testimonianza del valore pedagogico e sociale del linguaggio teatrale. Un linguaggio in grado di aiutare a vedere meglio oltre ciò cui già si crede per consuetudine. Le attività teatrali che coinvolgono persone provenienti da etnie diverse scavano a fondo delle rappresentazioni sociali e degli universi consensuali e reificati rappresentati dai vari background culturali. (cfr. Moscovici 1962) Queste rappresentazioni possiedono proprio questa capacità, insieme al senso comune, di rendere familiare ciò che è sconosciuto per permettere l'azione quotidiana senza doversi di volta in volta

interrogare su di essa. Le nuove cose vengono sussunte in base a conoscenze o esperienze precedenti, per cui nel pensiero sociale la memoria prevale sulla deduzione, cioè le nuove idee si formano in base al passato e questo, spesso, prevale sul presente: la risposta ingoia il dubbio e l'immagine soffoca le realtà. La rappresentazione sociale è un mezzo per trasferire dentro ciò che è fuori dove l'inconsueto diventa consueto e l'ignoto diventa noto, tradizione. Di sovente i verdetti sugli altri, le valutazioni degli individui sugli altri saltano il processo dell'analisi, della conoscenza dell'oggetto. Taluni training artistico-espressivi con il loro linguaggio mediano cercando un punti d'incontro tra il pensiero sociale e quello critico attraverso il corpo che si fa sostanza e metafora del nostro essere situati nel mondo delineando nuove funzioni della cultura che non chiudono porte a luoghi e circostanze, ma sfondano i muri dello stereotipo, dell'intolleranza, dell'indifferenza. La cultura ha anche il compito di costruire altre mappe della realtà.

Ora voglio soffermarmi un istante sul concetto e la pratica dell'improvvisazione proprio per questa proprietà intrinseca di mediazione che possiede e visto i particolari usi che di essa hanno fatto i gruppi sui quali ho concentrato il mio studio.

Appare evidente che la creazione di qualcosa sul posto, quindi di non preparato a monte, se non l'allenamento sufficiente a realizzare un'adeguata preparazione fisica del corpo degli attori, riflette l'esigenza di una comunicazione non necessariamente mediata da un testo e dalle parole che possa stabilire tra coloro che vi assistono una specifica alchimia: partecipativa. Secondo Brook, l'improvvisazione assume quella caratteristica rottura del dato per scontato specialmente lontani da spettatori abituati al teatro, totalmente immersi nella loro vita quotidiana facendo sì che questa diventi l'elemento dialogico della comunicazione, che possa influire sullo stesso sviluppo della storia durante lo spettacolo.

Il film documentario *Lo spazio vuoto* del 1973 mostra le riprese realizzate negli ultimi giorni a conclusione delle 5 settimane di lavoro della compagnia del regista inglese in soggiorno a Brooklyn, tenutesi in lunghe sessioni in cui il gruppo dava dimostrazioni al pubblico dei risultati della propria ricerca teatrale sollecitandone l'intervento.

In particolare le immagini illustrano l'esercizio del direttore d'orchestra del coro, in cui gli spettatori suddivisi idealmente in settori, rispetto allo spazio disponibile nella stanza in cui sono tutti riuniti, vengono incitati a ripetere una serie di suoni e

vocalizzi proposti dalle guide del CIRT: per ogni guida un settore di spettatori intenti nel riprodurre una determinata armonia, fino al canto.

Nelle improvvisazioni dei membri del Centro lo spazio della rappresentazione e del dialogo con lo spettatore è uno spazio sociale che si crea e corrisponde al tempo stesso con quello che li circonda dal punto di vista fisico: lo spazio del cerchio nel villaggio è lo spazio del villaggio stesso, ogni spazio nasce vuoto ma non nel senso di privo di vita o di presenza, ma come aperto ad ogni possibilità di esplorazione, vuoto per essere attraversato.

Obiettivo: attraversare tutto il teatro dal fondo del palcoscenico fino alla porta d'uscita della platea nel maggior tempo possibile. È stata la seconda volta che mi è stato proposto questo esercizio a distanza di cinque mesi l'uno dall'altro. Ricordo che la prima volta mi è sembrò una richiesta assurda. Lui (il regista) ci ha detto che avremmo potuto scegliere qualsiasi modalità di attraversamento, di assecondare i nostri pensieri e le nostre sensazioni o semplicemente i nostri bisogni fisici. Potevamo farlo come ognuno di noi riteneva più giusto per sé: camminare all'indietro, a quattro zampe, prima lentamente per poi raggiungere l'uscita in pochi balzi. Ho fatto questo esercizio due volte a distanza di sei mesi circa l'uno dall'altro, insieme a vecchi amici e nuovi conoscenti. Ho riletto i miei appunti sulla prima volta. Quell'attraversamento aveva smosso un universo interiore di sentimenti ed emozioni che di fatto si materializzavano collocandosi nello spazio come vere e proprie persone fisiche ad ogni mio passo. Un misto di figure immaginarie come i miei affetti o la personificazione dei miei ostacoli insieme con i volti e i corpi fisici dei miei colleghi sparsi per la stanza. Alcuni di loro avevano assunto pose che lasciavano trasparire tutta la carica emotiva, di altri quasi ne vedevo i pensieri, tutti lungo quel lento cammino verso l'uscita.

Oggi è stato decisamente diverso. Ho avvertito un profondo senso di stanchezza e pesantezza lungo le gambe, sintomi di una mattinata trascorsa tra frenetici spostamenti quotidiani. Ho assecondato il mio corpo sedendomi comoda sul palcoscenico, rilassando ogni muscolo, cercando di far passare quel dannato mal di testa. Ho osservato attentamente i confini della sala, la disposizione della platea, l'altezza del palco, la larghezza dei listelli del parquet e ogni elemento mi ha ricondotto ad un certo tipo di rapporto o di intento. La distanza dal pubblico era marcata, sottolineata, ostentata; il velluto rosso del sipario e delle poltrone seducente, le scritte verdi luminose che indicavano la toilette necessarie ad ogni urgenza fisiologica, l'insegna delle uscite di sicurezza marcava il dominio della

legge, i graffi sul legno del pavimento gli sforzi fisici degli artisti che vi si erano esibiti sopra e il passaggio di pesanti elementi della scenografia, esigenza specifica di qualche regista (Rende 12 marzo 2014, laboratorio *Prospettiva Amlet II* a cura di Fortunato Cerlino, note dal diario di lavoro).

Sul corpo e il racconto delle storie di vita, lo storytelling, si è basato lo studio di Jonathan Fox e di Jo Salas. Il primo ha manifestato sempre tanto interesse nei confronti dello psicodramma di Moreno mentre la seconda nei confronti della musica perché era musicista. Come si vedrà meglio nel prossimo capitolo, il metodo del Playback coniuga le azioni fisiche, frutto di un severo training di allenamento dell'attore, e la tecnica dell'improvvisazione in un particolare rapporto con il pubblico che di sovente è costituito da uno specifico gruppo sociale. Chi tra gli spettatori lo desidera racconta una storia individuale o anche collettiva, privata e intima oppure un'occasione pubblica che lo ha visto coinvolto in prima persona e la compagnia teatrale la rappresenta trasformandola in una nuova narrazione visiva. Il Playback costituisce un approccio multiculturale perché si fonda sul valore del gesto narrante piuttosto che su un testo o un dialogo: il parlato è ridotto al minimo, quando è presente, altrimenti come per i cantanti l'assenza della voce lo distingue rispetto ad altri metodi.

3.5 Dalla sociometria al sociodramma di Jacob Levi Moreno

Ho già accennato alla figura di Jacob Levi Moreno, lo psichiatra e sociologo statunitense, amico e contemporaneo di Gurvitch, con il quale condivide la *vocazione* (Gurvitch 1950) alla microsociologia delle relazioni sociali e il metodo sociometrico applicato ai risultati ottenuti dalle sue ricerche di psicoterapia. In particolare Moreno si specializza nell'ideazione ed articolazione di una *sociometria d'azione*, da utilizzare in campo socio-psicologico, che prevede l'uso di una serie di attività contrapposte alla *sociometria statica*, basata su grafici detti *sociogrammi*. In particolare lo psichiatra decide di avvalersi, per porre in essere queste attività, dello strumento teatrale perché lo ritiene capace di assolvere ad una funzione curativa nello studio sui gruppi di individui. Le tecniche con le quali Moreno dà attuazione alla *sociometria d'azione* sono lo *psicodramma* e il *sociodramma* con le quali mette a punto esercizi e improvvisazioni teatrali tarate sulle proprie ricerche. Questo tipo di intervento costituisce il primo esempio di utilizzo del teatro come strumento per la

ricerca sociale. Il Playback Theatre ne ha tratto ispirazione nell'obiettivo di fare del teatro uno strumento per mediare le relazioni sociali e, pertanto, di mettere in evidenza la natura spesso curativa del teatro.

Nato negli anni venti, lo *psicodramma* è un procedimento psicoterapeutico per la gestione dei conflitti inconsci e la loro attualizzazione per mezzo della recitazione dentro un'azione scenica di gruppo¹⁴. Quest'ultima si configura come un'improvvisazione che ha per tema la propria vita o un evento importante del passato, una previsione futura e si conclude con un inquadramento psicanalitico finale da parte del medico che è anche conduttore delle sessioni psicodrammatiche il quale ha il compito di facilitare e stimolare l'intero processo di *messa in azione*. Questa drammaturgia non costa, come nel teatro tradizionale, di una *fictio* scenica poiché non è incorniciata da alcuna scenografia e non è tratta da una sceneggiatura, non mette in scena un copione, non è realizzata da attori professionisti, né tantomeno nasce con l'intento di intrattenere il pubblico. Quindi, all'interno dello psicodramma al paziente che sale sul palcoscenico è chiesto di interpretare sé stesso, poiché nessun altro sarebbe in grado di farlo meglio di lui, nella piena spontaneità dell'espressione di azioni libere in grado di fornire un resoconto della sua vita quotidiana. Il soggetto *protagonista* è coinvolto in prima persona sulla scena insieme ad altri che sostengono ruoli e personaggi, i quali a loro volta esprimono aspetti controversi della sua personalità in qualità di *ego* o *io ausiliari*. Esprime, dunque, un ego ausiliario ogni membro del gruppo scelto dal soggetto, sul quale si sta praticando la tecnica dello psicodramma, per interpretare un fantasma appartenente al mondo del protagonista, ovvero un desiderio, una sofferenza, un disagio, un timore, un ideale, oppure una persona importante della sua vita. La personificazione di un sentimento o la trasfigurazione di una persona chiave della propria esistenza, consentono all'individuo di incontrare il proprio mondo fuori da sé, oggettivandolo e osservandolo da altre angolazioni che favoriscono una presa di coscienza della loro valenza emotiva e simbolica e del loro funzionamento all'interno delle dinamiche relazionali nella vita del soggetto protagonista che, agendo in prima persona nella ricostruzione della sua esistenza, diviene consapevole dell'importanza del proprio ruolo dentro al processo curativo stesso. Lo psicodramma è, quindi, una tecnica psicoterapeutica che Moreno definisce *attiva*, in contrapposizione all'impostazione

¹⁴ non inferiore al numero di 3 individui e generalmente non superiore a 12.

ortodossa del suo maestro Sigmund Freud del quale, inoltre, non apprezzava la classificazione – a suo dire arbitraria – della personalità e al quale anteponeva il proprio approccio, suggerendo lui di costruire la relazione con i pazienti in un ambiente meno formale e meno estraneo per gli stessi, rispetto allo studio nel quale il padre della psicoanalisi era solito riceverli per prestar loro le proprie cure¹⁵. Per Moreno il teatro e i suoi strumenti riflessivo-comunicativi come terapeutici nel caso dello psichismo individuale e propedeutici nel caso della sociometria e dello psichismo collettivo e dei processi di costruzione dell'immaginario condiviso dai membri di un medesimo gruppo.

Il *sociodramma*, oggi prevalentemente usato in ambito clinico e formativo-educativo e come mezzo per facilitare l'integrazione sociale, mira a far emergere i ruoli collettivi critici e le interrelazioni culturali all'interno di un gruppo, favorendo la comprensione delle tematiche sociali e delle dinamiche che si generano all'interno del gruppo stesso attraverso una serie di esercizi e suggestioni, racchiusi in un test sociometrico che misurano quantitativamente queste relazioni. A differenza dello psicodramma, non s'interessa tanto del mondo interno del singolo individuo, quanto di tutte quelle dimensioni che appartengono a tutti gli individui di una determinata categoria o realtà sociale. Il sociodramma si occupa di ruoli sociali, culturali e delle loro rappresentazioni, del modo di immaginarli, percepirli, viverli e metterli in atto. Temi di drammatizzazione nel sociodramma possono essere: differenze di sesso; conflitti generazionali o razziali; pregiudizi verso determinate categorie, quali carcerati o malati di mente; oppure relazioni di coppia, di famiglia, di convivenza, di comunità. Nella pratica, in un laboratorio di sociodramma non è il singolo ad essere impegnato nell'azione del rendere visivamente sullo *stage* le proprie storie o i propri eventi insieme ad certo numero di persone calate nel ruolo dei vari personaggi, ma l'intero gruppo ad essere coinvolto come protagonista nella realizzazione, di volta in volta, di tutti i momenti che riguardano una situazione di gruppo.

Il teatro fatto fuori dai teatri, scrive Meldolesi, è per Moreno il luogo e il modo

¹⁵ Celebre, in questo senso, fu una delle risposte date al suo insegnante quando, al termine di una lezione sull'interpretazione dei sogni, Freud notò tra gli studenti questo individuo dalla barba incolta e da un lungo mantello verde sulle spalle al quale chiese cosa stesse facendo: «Ebbene, dottor Freud, io comincio dove lei finisce. Lei incontra le persone nell'ambiente artificiale del suo studio. Io le incontro nelle strade, nelle loro case, nel loro ambiente. Lei analizza i loro sogni. Io do loro il coraggio di sognare ancora. Lei le analizza e le scompone. Io consento loro di agire i loro ruoli conflittuali e le aiuto a comporre le parti separate». (Moreno 1930, in Boria 1983, p 302).

attraverso il quale effettuare un fiducioso capovolgimento delle tecniche d'indagine psicoanalitiche e ridefinire l'efficacia di una psicoanalisi così condotta e delle stesse scienze sociali. Così, iniziando a lavorare come operatore con bambini, immigrati, prostitute, Moreno giunge a formulare una teoria generale circa il proprio modo di utilizzare il teatro per scopi terapeutici e d'integrazione sociale, oltre che di osservazione delle interazioni interpersonali, che chiamò, appunto, *teatro della spontaneità* o *Stegreiftheater*. La spontaneità esprime una sorta di inconscio buono in grado di sprigionare un'energia creativa e non conservabile (fattore S-C, spontaneità-creatività), nel senso che essa monta e si consuma velocemente per lasciare il posto ad una nuova energia, che libera il soggetto dal rischio della alienazione, dal pericolo che egli possa divenire schiavo dei propri fantasmi e allo stesso tempo dei propri prodotti culturali. Sul palcoscenico socio-psicodrammatico è possibile la scoperta dell'uomo spontaneo, quindi, di quella natura spontanea e creativa propria dell'esistenza (Moreno 1940).

La spontaneità cui Moreno fa riferimento non è condivisa da Gurvitch che proprio nel saggio *Sociologia del teatro* mostra, al contrario, l'artificialità con la quale il suo collega crea gruppi le cui interazioni, all'interno delle attività drammatiche, sono sottoposte all'analisi sociometrica. Questo perché l'idea di Gurvitch è che il teatro possa essere utilizzato come insieme di tecniche su gruppi realmente esistenti.

Gli psicodrammi e i sociodrammi di Moreno (i quali, da questo punto di vista, si situano ad un livello superiore, poiché trasformano l'osservatore in partecipante e si propongono di unire la ricerca all'azione) soffrono di quattro difetti principali: separano il teatro dalla vita reale dei gruppi; presuppongono che si possa, senza gravi inconvenienti, far invertire i ruoli sociali ai membri della collettività (il bianco interpreta il nero e viceversa, l'operaio il padrone e viceversa, ecc.); dimenticando che i gradi di quest'ultima procedono all'infinito e che non c'è teatro più spontaneo di quello che si svolge nella vita sociale quotidiana; infine, perseguono di preferenza uno scopo psicoterapeutico: la "guarigione" degli "individui" e dei "gruppi" (Gurvitch 1956, trad. it. p. 40).

In realtà le pratiche teatrali messe in atto dalle compagnie scelte come *case study* di questa tesi costituiscono un punto di incontro tra Gurvitch e Moreno. Da un lato, il loro strutturarsi come gruppi teatrali è più vicino all'idea di Gurvitch di un gruppo spontaneo, in quanto spontanea è l'adesione dei loro membri. I gruppi teatrali sono,

infatti, gruppi sociali a monte dell'operazione di un assemblaggio da parte di un ricercatore come nel caso dello psicodramma. Dall'altro, negli esperimenti del Teatro del Lemming e del Playback South l'osservatore diventa partecipante, lo spettatore diviene protagonista, ed è proprio la reazione dovuta a questo scambio, ottenuta all'interno della pratica drammaturgica, ad essere oggetto di analisi. Rispetto alle parole del sociologo russo, è proprio l'osservazione degli *inconvenienti*, anche gravi, dovuti all'inversione dei ruoli sociali, a costituire l'oggetto di questo specifico sguardo scientifico. Sia che il pubblico ignori completamente che si tratti di una rappresentazione teatrale, credendo di essere in presenza di un avvenimento autentico (cfr. Gurvitch 1956, trad.it. pp. 40-41), sia nel caso in cui un cambiamento delle regole della circostanza, per così dire teatrale, generi lo *shock di keying* di cui parlavano Schutz, Goffman e Garfinkel si è lontani, comunque, dagli esempi moreniani dell'analisi sociometrica e indubbiamente più vicini all'analisi etnometodologica, quindi, ad un uso qualitativo e non quantitativo degli strumenti teatrali.

Del resto, gli anni in cui Moreno formula lo psicodramma e il sociodramma, come tecniche sociometriche, risentono, ovviamente, delle posizioni accademiche del tempo circa la conduzione delle ricerche sociali fondate, quasi esclusivamente, sull'approccio quantitativo per via di «un pregiudizio sempre più radicato nei confronti della ricerca qualitativa: la sua (presunta) non-scientificità» (Gobo 2008, p. 9). Oggi, superati i dogmi della metodologia *hard*, l'universo teatrale con le sue avanguardie e i suoi nuovi mezzi di rappresentazione ed evocazione può essere accolto anche dal sociologo che desidera andare oltre l'uso quantitativo del sociodramma e ampliare i propri sistemi di raccolta *soft* delle informazioni, preoccupandosi più che della rappresentatività data dal loro numero, della loro ricchezza e profondità. Quando Gurvitch parla di un pubblico ignaro della rappresentazione guardando al teatro quale ausilio sperimentale del lavoro sociologico sulla vita quotidiana, sembra andare più nella direzione di una metodologia qualitativa, anticipando quelli che in campo teatrale saranno, poi, gli utili esperimenti di Augusto Boal e del suo *teatro invisibile* vicini, per estrema somiglianza, a quelli di Harold Garfinkel, piuttosto che alle tecniche psicodrammatiche e sociodrammatiche di Moreno.

Poco convincenti appaiono, precisamente, le modalità di somministrazione stesse del test sociometrico le cui domande più note sono, ad esempio, quelle che vedono il

soggetto impegnato nella scelta e nell'individuazione della persona a sé più vicina a livello relazionale e, viceversa, di quella a sé più lontana, esclusa dalla propria rete. Prima della consegna del questionario i destinatari vengono, opportunamente, rassicurati dai somministratori del test sull'uso di quest'ultimo, da consegnarsi in forma anonima, e sul fatto che questo non voglia in alcun modo costituire uno strumento di controllo dei loro comportamenti. È questa premessa a costituire un'arma a doppio taglio per il ricercatore, poiché dal momento in cui viene proferita essa altera lo status di spontaneità sorta all'interno del gruppo.

Un'utile “deviazione” alle procedure del test sociometrico potrebbe essere quella di levare il vincolo dell'anonimato e chiedere ai partecipanti di effettuare e motivare questa scelta in modo palese ad esempio attraverso il lancio di un gomitolo di lana ad un altro membro del gruppo, filo che questi attorciglia al dito per poi rilanciarlo (anche verso la persona dalla quale è provenuto costruendo così il feedback corrisposto del legame individuato), avremmo come risultato una vera e propria mappatura, un grafo in carne ed ossa di un network di individui. Il gioco, che chiamerò *ball of netwool*, servirebbe a disinibire dall'imbarazzo di dover mostrare apertamente una preferenza nei confronti di qualcuno.

Esercizi simili sono condotti dagli esperti di comunicazione e mediazione nell'ambito delle tecniche teatrali per la gestione creativa del conflitto, sia in realtà aziendali che in ambito sociale ed educativo, molti della quali basati, appunto, sul repertorio di Augusto Boal e sul metodo del Movimento creativo di Maria Elena Garcia e Marcia Plevin che ha per obiettivo il recupero dell'ascolto del corpo e lo sviluppo delle potenzialità espressivo-creative insite in ogni individuo.

Ma la scelta di qualcuno e l'esclusione di qualcun altro, seppure misurabili quantitativamente a livello di numero di *link*, o legami come direbbe Moreno, riconducibili allo stesso soggetto, porrebbe lo scienziato sociale nella necessaria condizione di interpretare questi dati. Come si può interpretare una scelta senza attribuirvi un senso? E nel caso di una scelta affettiva, quale quella suggerita nel test sociometrico? Sarebbe impossibile farlo senza assegnare taluni sentimenti piuttosto che altri in seno al soggetto. Per questo la mia proposta di “deviazione” dal test sociometrico, con l'esclusione della possibilità di anonimato e un'intervista “a caldo” del soggetto, aiuterebbero lo studioso sociale a compilare la propria griglia interpretativa supplendo con una tecnica qualitativa all'artificiosità dei dati di cui Moreno è stato accusato. Il *ball of netwall*, creando dei link tangibili risolverebbe

anche il problema della misurazione delle emozioni e delle scale nominali tuttora spesso argomento di dibattito dei metodologi «una scala nominale è soltanto una classificazione — una classificazione qualitativa — e dunque non è per niente una scala che misuri qualcosa. S'intende che anche le voci di una classificazione possono essere numerate: ma questo è solo un espediente di codifica che non ha nulla a che fare con una quantificazione» (Sartori 2004, p. 53).

3.6 Dopo Brecht: il teatro politico dagli anarchici ai "crudeli"

Nel precedente capitolo ho illustrato il pensiero di Brecht e l'importanza che questo ha avuto all'interno del dibattito della sociologia del teatro. Non è un caso, infatti, che i sociologi si siano principalmente soffermati proprio sulla sua figura. La risposta è semplice e risiede nell'obiettivo stesso del teatro delineato dall'autore dello straniamento: determinare una presa di coscienza delle masse sui problemi posti dall'intera vita sociale e culturale.

Quello di Brecht, al contrario di altri autori prima di lui, è un intento dichiarato e non meramente deducibile dalla sua pratica teatrale. In altre parole se lo sguardo del maestro russo dell'immedesimazione si soffermava su ciò che avviene nell'attore e nel suo psichismo in quanto individuo sociale, il rivoluzionario amico di Walter Benjamin si concentra sul rapporto, oltre le intime sensazioni emotive, tra individuo e società.

Ho già spiegato attraverso le parole di Maria Shevtsova, nella critica a Duvignaud, l'importanza del ruolo "politico", non semplicisticamente riducibile alla matrice marxista, del teatro brechtiano e fondamentale per le definizioni di un certo tipo di attività, tra cui quella di Terzo teatro di Barba, che si susseguiranno dopo la sua morte. Con questo aggettivo si suole descrivere un certo sguardo sul mondo, certamente, ma al contempo designare una serie di caratteristiche intrinseche ad uno specifico genere teatrale che comprende, tra i suoi autori più importanti, il già citato Brecht, Erwin Piscator, Antonin Artaud. A ben vedere ciascuno di loro darà un attributo diverso alla propria produzione il primo la chiamerà "epica", il secondo "proletaria", il terzo introdurrà il concetto di "crudeltà" per cui astrarre per ottenere categorie generali significa quasi raddoppiare la terminologia a disposizione, tuttavia il filo conduttore che lega questi registi è il riferirsi alla promozione del mutamento e

alla responsabilizzazione del pubblico, la necessaria collaborazione con altri operatori della società civile, come le associazioni, la presa in considerazione del peso delle strutture socio-economiche sull'individuo e il tentativo di educazione delle masse come risposta ad un teatro popolare nazionale e patriottico, promotore di modelli di comportamento eroici in nome dell'unità dello Stato. Il vecchio teatro popolare era rivolto a tutti i ceti, sollecitando una partecipazione quantitativa tramite contenuti di interesse collettivo e semplicità del linguaggio; un vero e proprio teatro "pigliatutto" dove il pubblico vedeva rappresentate le proprie storie per il suo stesso diletto.

Dagli scritti di Brecht, come si è detto, hanno preso il via anche quei filoni che si sono concentrati sulla "liberazione" del corpo e dalle sue costrizioni sociali come per Grotowski, Brook e Barba. In particolare già negli anni quaranta, quindi ben vent'anni prima del teatro "povero" polacco e del CIRT, a New York sorgeva il *Living Theatre* di Julian Beck e Judith Malina. Si tratta di un duo anarchico che vede l'atto creativo come un rituale e destinato ad influenzare le compagnie di tutto il mondo. La peculiarità della loro ricerca risiede non solo in quegli elementi poi ripresi da Brook come l'improvvisazione e l'uso di spazi aperti per stabilire un contatto con il pubblico e il rifiuto di costumi, scenografie ed effetti di luce o sonori, ma nella realizzazione dell'*happening*. Con questa parola viene individuato quell'avvenimento in cui si verifica un incontro, tra artisti e spettatori, in un qualsiasi spazio che diviene spazio teatralizzato e che con il suo ritmo irrompe nella quotidianità.

Oggi capita frequentemente di vedere nelle piazze delle metropoli ma anche di alcune piccole città, i *flash mob*, evento che trae la loro ispirazione dall'*happening* ma privi di qualsiasi connotazione politica e che non coinvolgono attori professionisti o sottoposti ad un training preparatorio, ma si configura come un appuntamento tra persone che si riuniscono all'improvviso per mettere in pratica un'azione insolita e collettiva: un gioco che ha come solo scopo di "fermare" per pochi minuti il ritmo delle routine delle città. Ma come negli "antenati" eventi del Living i flash mob sono generalmente privi dell'elemento dialogico in favore di una completa fruizione del gesto visuale e il sonoro è affidato, semmai, ad forme preverbal e a suoni onomatopeici. La connotazione "politica" quindi resta nelle messinscene del duo newyorchese l'eredità di una formazione brechtiana come *In The jungle of The cities* o nell'*Antigone*. In questo spettacolo al pubblico viene indirettamente affidato il ruolo di cittadini di Argo in lotta contro Tebe rappresentata

dagli attori sul palco: quando gli spettatori applaudiranno alla fine dell'ultimo atto, i membri del Living scapperanno via terrorizzati ancora da quelli che sono i loro assassini lasciando la platea esterrefatta.

Ma prima di giungere alla notorietà, attraverso i dati connotativi della loro esperienza teatrale, i Beck degli anni cinquanta sono attratti dalla parola e dal suo valore metaforico e poetico piuttosto che dai movimenti. Successivamente si apriranno alla fascinazione esercitata dai testi di Pirandello per la sua originale messa in discussione del confine tra realtà e finzione. Del drammaturgo italiano come con Brecht li conquisterà quella volontà di raccontare le storie altrui con mezzi e modi che interrompano il normale svolgimento della scena per innescare dubbi e sollecitare domande in chi osserva passando da una presunta finzione alla realtà " In *The Connection* questo appare evidente: gli spettatori assistono ad uno spettacolo in cui alcuni drogati attendono in una stanza che lo spacciatore porti loro la droga, quella droga con la quale l'individuo oppresso dal sistema di vita occidentale si tortura e si isola. Nell'attesa ciascuno ammazza il tempo come può, chiacchierando, cantando, suonando jazz dal vivo. Per tutto il primo atto ci si aspetta che accada qualcosa che la suspense stia per terminare con il colpo di scena e invece non accade nulla, l'attesa è una vera attesa tanto per gli spettatori quanto per gli attori così come vera è la dose che uno di essi si somministra endovena.



The connection, immagine tratta dall'archivio del Living Theatre.

Un teatro vivente che anche in *The Brig* mostra tutta la violenza del rapporto tra carceriere e carcerato nelle prigioni americane, tra vittima e carnefice in cui, anche qui, il confine sembra dissolversi. Questo spettacolo ha generato non poche polemiche in America perché le autorità si rendono conto della minaccia

rappresentata da messaggi che esso veicola al pubblico e i Beck vengono incastrati dal fisco e costretti a chiudere i battenti. La compagnia, insieme alla scia di persone che seguono la sua attività, attua forme di protesta pacifica come numerosi sit in ma la repressione è forte e molti di loro vengono arrestati. A difenderli, tra gli altri intellettuali, è il poeta della *beat generation* che ha generato un'ondata di scandalo negli USA dando origine ad una annosa questione sulla definizione legale di moralità e oscenità nel campo dell'espressione artistica: Allen Ginsberg, per altro espressione di congiunzione tra il movimento intellettuale degli anni cinquanta, quello hippy dei successivi sessanta e quello omosessuale che in quel periodo iniziava a rivendicare i propri diritti. Analizzare le proposte del Living, perciò, significa indagare sul clima sociale del sessantotto e sul ruolo, fondamentale, giocato dagli intellettuali all'interno del movimento e specialmente in relazione a quello studentesco che per altro è coinvolto dalla compagnia nelle prove di *Paradise Now*.

Il rifiuto dell'autorità si traduce, ad un certo punto della carriera del duo statunitense, in un necessario, concreto impegno nella politica e nel mutamento al di là di una "buona recitazione" o di qualsiasi altro strumento meramente estetico. Il training nelle prove diventa un modo per costruire una comunità il cui scopo, attraverso la messinscena del reale e non dell'intrattenimento, è ancora quello brechtiano della responsabilizzazione dello spettatore. La comunità che si costruisce attorno al Living trasferitosi in Europa è la stessa che parteciperà in prima fila alle insurrezioni del Maggio francese contro il capitalismo e lo stile di vita occidentale, contro i nazionalismi e le politiche della repressione: la compagnia-comunità diviene il nucleo privilegiato dell'esercizio dell'azione collettiva. La costruzione di questa nuova identità, di questa unità che, per dirla alla Durkheim, si configura come altro rispetto alla sommatoria dei suoi elementi individuali è il coro di voci di quel "paradiso" immediato che incita alla svolta nella direzione di una maggiore libertà sessuale attraverso i corpi nudi dei performer che si intrecciano tra loro al grido di "to be free", di "revolution", di " a body together, a mind together". L'importanza del "teatro vivente" va oltre la testimonianza di un'istantanea scattata all'interno di un processo di mutamento sociale che consente allo scienziato di catturarne gli aspetti. È piuttosto l'esempio di come attorno ad una compagnia si sia rafforzato un movimento che al suo "stato nascente" con il linguaggio teatrale e le sue tecniche ha contribuito a costruire una fetta di società mediante l'elaborazione di una nuova identità collettiva. Nel documentario di Gwen Brown su *Paradise now*, nel quale per altro si vede un

giovane Al Pacino prima che venga preso dall'Actor Studio di Strasberg, Julian Beck commenta circa gli obiettivi della loro azione teatrale e cioè rispondere con la non-violenza alla "violenta civilizzazione" che il potere politico ed economico hanno imposto sull'uomo. Così *l'happening* assume la forma di una sorta di grande comune, con i suoi fini pedagogici oltre che politici: quelli di mettere all'interno di un lavoro di gruppo ciò che una parte del gruppo ha imparato dall'esperienza costituendo una sorta di connessione tra quelle giovani persone che hanno imparato qualcosa e vogliono donarla e coloro i quali desiderano ricevere il dono di questo sapere. Questo concetto di "violenta civilizzazione" è, indubbiamente, un'influenza esercitata sul duo e sui loro compagni dal pensiero di un altro teorico teatrale definito "politico" ossia da Antonin Artaud e del suo Teatro della crudeltà.

All'inizio di questo mio percorso avevo intenzione di titolare la ricerca "La società e il suo doppio teatrale" richiamandomi, palesemente, al lavoro principale di questo autore che in verità per le sue vicissitudini personali tra cui una forte depressione ed episodi di sonnambulismo che lo hanno portato a vivere gran parte della vita internato in una serie di sanatori, non ha mai potuto sperimentare sul campo il proprio manifesto programmatico di azione drammatica. I termini di "doppio" e "crudeltà" sono da lui utilizzati in maniera totalmente atipica rispetto al loro uso comune ed hanno generato non poche ambiguità portando spesso ad errate interpretazioni del loro significato originario. Il doppio di Artaud oltrepassa la logica degli opposti aristotelici e, come ho in precedenza suggerito di procedere, sollecita una visione eraclea dell'individuo come manifestazione vivente di tensioni e contraddizioni. Il teatro è il doppio della vita, ma non quella quotidiana che l'autore connota come "vuota" ed "insignificante" ma come realtà archetipica, come modello immaginario, come formazione di qualcosa di inedito, utopistico. Qui si colloca la funzione teatrale che, al contrario del razionale risveglio brechtiano, è terapeutica creazione di alternative allucinatorie, simboliche, spirituali, metafisiche. Sembra, quindi, spontaneo chiedersi dove risieda il "politico" in Artaud: nel doppio della "liberazione" del puro desiderio, ovvero la sua repressione.

Perciò, sebbene il vissuto di questo scrittore francese lo abbia condotto ad interrogarsi principalmente sulla psiche (angosce, preoccupazioni, ombre, male, crudeltà) intesa come forza creativa e irrazionale che domina il soggetto, le convenzioni sociali e il controllo su di esso esercitato dalle autorità tentano di insabbiare questa ineluttabile tendenza umana.

Per Artaud il teatro va usato come uno strumento di indagine degli strati profondi dell'uomo che, messo in crisi, si libera dalle rimozioni e dalle repressioni operate dalla società; che proprio come la peste manifesti i propri sintomi bubbonici distruggendo l'andamento della quotidianità. Un teatro-epidemia, straordinaria metafora per il dibattito filosofico di allora, che scuota il riposo dei sensi senza il bisogno di doverlo fare sul piano razionale dell'individuo come nello straniamento, ma al contrario creando un universo di simboli indecifrabili dinanzi allo spettatore. Il teatro artodiano è una messinscena della metafisica dove il corpo dell'attore diventa un geroglifico nella frattura tra cose e parole; quando la parola diviene insufficiente, il linguaggio va spezzato in tanti altri linguaggi, quelli dei quali il teatro deve servirsi in ogni loro forma.

Nonostante il *modus* sia opposto, mi sembra che l'intento sia chiaramente simile a quello di Brecht: la cessazione della spettacolarità dello spettacolo inteso come mezzo di intrattenimento evasivo, come purga del pensiero per emozione indotta, esso deve sconvolgere ogni precetto precostituito dal senso comune e dalla rappresentazione sociale. Per l'intellettuale francese questo sconvolgimento seppure crudele non può che avvenire sul piano emotivo e agire come una vera sorta di terapia spirituale.

Teatro della crudeltà non significa mostrare il sangue allo spettatore, né è da considerarsi una qualche forma sadismo in cui l'attore fa vedere la sua carne martoriata, ma intende una violenta determinazione alla frantumazione della falsa realtà e tutta l'arte deve incarnare ed intensificare la brutalità dell'assenza della vita per rinnovarsi continuamente. La crudeltà deve mostrare la falsità della condizione sociale che censura la vera assenza dell'esistenza umana utilizzando ogni mezzo per raggiungere questo scopo e scuotere il pubblico dall'oblio della repressione: con i simboli (manichini, maschere, fantocci, immagini) con le azioni di impatto, con i suoni (musiche, rumori) e le voci (grida, sussurri, urla, gemiti).

Le teorie di Artaud, è stato detto, sono rimaste tali nella mancata possibilità di offrirne egli stesso diretta dimostrazione, ma i suoi moduli registici e la sua peculiare maniera di intendere gli scopi dell'arte scenica sono stati applicati da tante compagnie successive alcune delle quali costituite anche attraverso sue rivisitazioni e rielaborazioni unite ad altre teorie e pratiche del pensiero teatrale, con il superamento del "politico" in senso stretto e la scoperta della natura psicologica e sociale dell'incontro intimo col pubblico come nel caso del *Lemming*, sul quale mi

soffermerò dettagliatamente nel capitolo a seguire. Intanto, appare più chiara adesso l'ispirazione che il Living ha tratto dal "mentore" Artaud (Beck 1959) e come l'abbia messa in pratica nelle produzioni di *The Connection* e di *The Brig* donando al pubblico la crudezza di certe immagini, come quella dell'overdose, per far sì che il loro impatto cruento conducesse al sacrificio di una rappresentazione totale dove ogni elemento trova il suo posto ponendo fine alla dittatura del testo scritto.



Immagine di una performance di strada tratta dagli archivi del Living Theatre

3.7 Teatro politico e teatro sociale: Boal, l'etnometodologo dell'azione drammatica

Attualmente il termine "politico" è largamente in disuso, quasi demonizzato "poiché si è caricato attraverso gli anni, le polemiche, le distorsioni semplicistiche, trionfalistiche e propagandistiche, di molte grottesche stratificazioni". È come se fosse stato inghiottito dal più generale vocabolo "sociale" che ha sussunto la sua peculiare propensione al mutamento mantenendone in parte, per amplificarle, le finalità di una riflessione sui disagi della contemporaneità.

Il *teatro sociale* è una drammaturgia della cultura comunitaria e delle relazioni umane, mira alla costruzione della persona attraverso le attività performative e l'azione socio-culturale (teatro educativo, teatro di comunità). È rivolto agli esclusi e

alle fasce deboli della società civile dai carcerati, agli anziani, ai disabili, alle prostitute, ai malati mentali, alle minoranze etniche perché si occupa di disagio e conflitto sociale, di differenze culturali e partecipazione, di anomia e devianza.

Questo inciso sulla natura, i confini e gli scopi del *teatro sociale* ormai largamente diffusosi nel campo dell'arte ma anche nelle schiere associazionistiche dell'impegno civile affonda parte le proprie radici, oltre che nella pedagogia di Barba, nel metodo ideato dallo scrittore brasiliano Augusto Boal. Non si capisce come mai nonostante la sua morte sia avvenuta già cinque anni fa e nonostante il suo approccio abbia riscosso molta notorietà in tutto il mondo, uscendo dai confini dell'etnocentrismo culturale europeo e dai circoli dell'avanguardia sperimentale statunitense, questo autore non sia ancora presente in molti dei manuali di Storia del teatro o dell'attore (Alonge, Perrelli, Fo, Brockett) né tanto meno dell'Enciclopedia dello spettacolo Garzanti. Probabilmente questa esclusione può essere vista come l'emblema di quella volontà di sostituire agli ostici "politico", "popolare", "marxista", termini che hanno connotato gran parte del suo impegno e contraddistinto il suo pensiero, altri tipi di aggettivi come "sociale" ad esempio per rendere più ampia la connotazione del suo ideale teatrale. Infatti il suo lavoro costituisce una delle fonti primarie dell'approccio educativo e di quelle tecniche della comunicazione volte a mediare e gestire il conflitto. In effetti Boal si è sempre proposto di utilizzare gli strumenti teatrali per analizzare e trasformare la realtà, restituendo al popolo i mezzi di produzione teatrale (Boal 2005) per riappropriarsi della propria identità e dei propri spazi di libertà occupati da tutti i domini esercitate da cerchie ristrette. L'effervescenza degli intellettuali e degli artisti tra il sessantotto e il settantotto ha portato critici e compagnie stesse a parlare di "teatro rivoluzionario" di impostazione marxista ma Boal vede questi appellativi come espressione di una finalità *pamphlettistica* a cui l'azione drammatica non deve essere ridotta in quanto questa rappresenta una contraddizione di necessità sociali, in senso gramsciano, poiché ogni azione umana modifica la società e la natura (ibidem).

Boal è il fondatore del "Teatro dell'Oppresso" (TdO) che si serve di tutta una strumentazione espressiva per incidere in ambito *politico* con la costruzione di percorsi di cittadinanza attiva e la promozione di un controllo dal basso delle istituzioni politico-amministrative; *sociale* per dar voce ai gruppi discriminati e indagare i processi sociali che si attuano nella vita quotidiana; *educativo* per uno sviluppo della "teatralità umana" attraverso una scoperta di sentimenti come la

fiducia, dell'autostima, dell'empatia; in ambito *terapeutico* perché il malessere sociale non divenga sviluppo di una psicopatologia individuale e infine, ovviamente, *teatrale* per ridare un valore collettivo all'azione drammatica. Dunque, malgrado l'impostazione del regista brasiliano sia stata più volte inserita in quel filone di pensiero teatrale contraddistinto come "politico" a ben vedere il significato che questi ha dato alla parola, sul campo, è stato più vasto motivo per cui oggi è annoverato tra gli autori del *teatro sociale*.

Finora ho cercato di estrapolare dal panorama drammatico tutti quegli esempi di metodi e pratiche eseguiti da scrittori e compagnie che si sono posti chiaramente l'obiettivo di farsi e fare al pubblico delle domande sulla natura dell'uomo e della società, scegliendo altresì il fine di indurre un mutamento. C'è stato chi lo ha fatto soffermandosi maggiormente sui processi emotivi indotti dal sapere esperienziale, chi lo ha fatto concentrandosi sul dominio sociale esercitato sul corpo, chi ha guardato al teatro come spazio di intervento per mediare l'interazione e la comunicazione sociale. Boal ha provveduto a creare varie declinazioni della sua pedagogia drammatica per oppressi per indagare ciascuno di questi ambiti. Di seguito riporto alcuni dei più noti tipi di intervento e di esperienze proposti dal suo Teatro.

Uno degli strumenti più conosciuti e utilizzati nella gestione del conflitto e nella mediazione comunicativa, tra quelli ideati da Boal, è il *teatro immagine* perché consente di elaborare una riflessione analitica sul significato della gestualità e i suoi contenuti relazionali, mettendo spesso in evidenza i rapporti di forza, le disuguaglianze, gli atteggiamenti difensivi. Utilizzando i corpi e i movimenti si realizzano delle "istantanee", delle statue che mostrano visivamente l'espressione di un pensiero collettivo su uno specifico tema scelto a monte dell'esercizio come la disoccupazione, la differenza di genere, l'amore, la famiglia, gli immigrati o rappresentino delle circostanze comuni come un litigio, una discussione, una riappacificazione, un perdono, una punizione, eccetera. Vedere l'azione fermata ad un certo punto, incastonata nella fissità della posa plastica favorisce la comprensione dell'intenzione attribuita ad essa dal soggetto. Durante gli anni della ricerca ho seguito l'attività dei *Maestri di Strada*, un'associazione guidata da Cesare Moreno e nata per volontà ed impegno di docenti ed educatori per il recupero della dispersione scolastica e la realizzazione di progetti educativi territoriali per la cittadinanza dei giovani. L'associazione si avvale spesso dello strumento teatrale come metodo per

supportare l'apprendimento, promuovere la partecipazione e l'integrazione e programmare il lavoro educativo in contesti difficili. Nell'ultimo incontro di formazione tenutosi a Cosenza tutto il gruppo è stato coinvolto in un esempio di Teatro Immagine che mostrasse, attraverso l'efficacia della polisemia dell'immagine, la conflittualità che può generarsi tra ruoli spesso contrapposti. Il gruppo dei partecipanti prevedeva la presenza di insegnanti di ogni materia, ordine e grado, volontari, educatori, scout.

Al contrario dei training e dei laboratori cui ho partecipato negli altri contesti che prevedevano un'adesione spontanea, in questo caso specifico (visto che gli incontri dei primi due anni erano stati organizzati su richieste totalmente a base volontaria) era obbligatoria per alcuni docenti selezionati dai dirigenti delle scuole che avevano aderito al progetto e facoltativa per gli altri operatori e figure ausiliarie al supporto nelle classi. Riporto di seguito le mie annotazioni sull'esercizio.

Il pomeriggio dopo la pausa pranzo le attività sono state riprese subito con il laboratorio teatrale. Il cortile della scuola era probabilmente troppo dispersivo e la temperatura non consentiva ancora di trascorrere molto tempo fuori quindi siamo stati raggruppati nella palestra. Sessantasette persone era il totale dei partecipanti e coinvolti tutti nell'esercizio divisi. Siamo stati dapprima organizzati in coppie casuali scelte secondo l'ordine di prossimità nello spazio della stanza dove ci eravamo sparpagliati. La prima variante consisteva nell'iniziare una azione da parte di uno dei due che l'altro poi doveva "completare" unendosi con il proprio gesto una volta immaginata e supposta la natura intenzionale dell'atto altrui. Una volta immobilizzati all'indicazione dello "stop" si osservava l'immagine di una coppia scelta nel mucchio e la si analizzava discutendone tutti insieme, ciascuno osservandola dalla propria posizione.

La prima "statua" che abbiamo osservato era costituita da un lui in ginocchio che cingeva, a testa china e non visibile, le gambe di una lei in piedi con le braccia lungo il corpo. Nessuno dei due aveva assunto mimiche facciali che avrebbero potuto darci suggerimenti. Ciascuno, quindi, ha proseguito col dare la propria interpretazione dell'azione: per alcuni, quelli che fruivano l'immagine da una posizione frontale, si trattava di una richiesta di perdono a seguito di un cattivo comportamento; quelli in fondo alla stanza, che vedevano solo le spalle di lui sostenevano che l'uomo le stesse allacciando la scarpa. La ragazza al mio fianco, che come me godeva di una visione laterale ha detto di avervi visto la

proposta di lui rivolta a lei di restare e non andare via. Ogni prospettiva del nostro sguardo cambiava totalmente il senso attribuito all'immagine. Cesare ci ha fatto riflettere su questo, ma non ha chiesto ai due interpreti di svelare il significato da loro stessi dato all'azione. [...] Per la seconda variante siamo stati divisi a gruppi di tre e ci è stato dato un tema da rappresentare: l'autorità. Allo stop la figura che si offriva ai nostri occhi era una persona sulla sinistra in piedi, bloccata nell'atto del parlare, con la bocca aperta e i palmi delle mani verso il cielo sollevate fino all'altezza del torace, un'altra all'estrema destra in piedi con le mani alle orecchie e una evidente espressione di disappunto sul volto e la persona al centro con il piede sinistro indietro verso quella che parla e la mano destra protesa verso la spalla di quella con le orecchie tappate. Chi si trovava di fronte ha visto nella scena l'espressione di una lite tra due persone e di un mediatore, la figura al centro: una interpretazione che ha influenzato tutti ed è stata presa per buona. Ma quando ci è stato chiesto di capire chi, tra le due, il mediatore stesse cercando di sostenere la stanza si è divisa a metà. Una delle docenti ha detto che si trattava di un correre in aiuto delle argomentazioni di chi parlava, mentre l'educatrice aveva visto nel piede all'indietro del mediatore la volontà di occuparsi delle ragioni di chi non voleva ascoltare." (Cosenza 8 marzo 2014, laboratorio M.E.T.I.S. *La scuola come teatro* a cura di Cesare Moreno.)

Il *teatro giornale* è una di quelle tecniche che Boal ha istituito come occasione per soffermarsi sul mondo del giornalismo e dell'informazione per capire come si costruisce l'opinione pubblica e cosa può influenzarla. Si tratta, sostanzialmente, di prendere delle notizie di giornali o TV che si sente di voler analizzare perché appaiono false o parziali o tendenziose o altro, di metterle in relazione con il resto del giornale rappresentandola dal proprio punto di vista con l'improvvisazione o annunciandola come farebbero gli speaker nella formula corretta o del significato che ne trae il lettore. Contro ogni forma di passività dello spettatore teatrale e sociale questo strumento cerca di smitizzare l'imparzialità e l'obiettività del giornalismo e della comunicazione mediatica mostrando i processi di costruzione di una notizia per evitare che il messaggio venga sparato come un proiettile e "iniettato" nella pelle del ricevente (Lasswell 1927).

Uno strumento forte con il quale i gruppi di lavoro di Boal sotto la sua guida riuscirono a far approvare alla Camera ben tredici leggi sulla base di proposte avanzate nei workshop è il *teatro legislativo*. Esso consiste nell'attivazione di decine

di laboratori teatrali presso gruppi organizzati della popolazione: disoccupati, senza terra, donne, omosessuali, abitanti delle favelas, ecc, insistendo sulla costruzione di proposte articolate da questi avanzate ed emerse a seguito di una serie di esercizi. Si può intendere questa declinazione del metodo come un processo aperto di ricerca perché le leggi siano fatte a partire dai bisogni della popolazione intera e non di élites; come teatro politico che possa connettersi alle Istituzioni per rafforzare un rapporto tra queste e la base della popolazione che le ha legittimate a governare. Si può usarlo per produrre leggi che nascano da esigenze condivise dalla base cosa che però richiede la partecipazione delle istituzioni stesse (circoscrizioni, comuni, province) e inoltre necessita di una forza della società civile e di una sua precedente strutturazione, affinché le proposte siano poi sostenute; oppure come mezzo non di costruzione di leggi nuove ma di difesa e applicazione di quelle esistenti. Questo richiede un gruppo abile ad agire con rapidità, incisività e una base interessata all'applicazione di quella legge quindi associazioni, comitati, organismi vari. Delicato è quindi il ruolo di chi guida/sostiene/stimola questo processo, come delicata è la *coscientizzazione* (Freire 1970) perché non scivoli né nella trasmissione di verità precostituite, né nel lasciar passare tutto come espressione della volontà popolare. Con questa parola ci si riferisce alla ricerca pedagogica e politica che ha per obiettivo il potenziamento delle conoscenze e delle risorse dei gruppi facilitando un processo di apprendimento che diventa coscienza critica, transitiva e dialogica e potenzialità di liberazione. La *coscientizzazione* è una pratica diffusa in molti paesi soprattutto in Sudamerica, centrata sulla fiducia nel "sapere" degli oppressi e sul ruolo problematizzante del conduttore che educa e al tempo stesso apprende dialogando (Id.).

Occuparsi dei disagi manifestati da una collettività e in quanto collettività sostenerli con l'azione drammatica ha spinto alcuni membri di uno stage tenutosi a Parigi a chiedersi come liberarsi anche dalle oppressioni personali affinché non divenissero psicopatologie. Questa richiesta spinse Boal ad investigare anche come pensieri e azioni che si muovono nella pratica sociale possano continuare a lavorare da dentro attraverso il loro introiettamento. Con questo scopo è nata la tecnica del *flic dans la tete* che letteralmente significa "il poliziotto nella testa". Gli esercizi mirano quindi a portar fuori delle paure individuali e a indagarne l'origine prendendo le forme quasi di un sociodramma moreniano e della sua successiva rielaborazione fatta dal Playback. Si inizia, infatti, con un racconto del protagonista a cui segue la

costruzione di immagini proposte da lui stesso o dal pubblico che ha ascoltato la sua storia e successive improvvisazioni in un susseguirsi di relazioni e di piani dove il reale, il simbolico, il fantastico e il grottesco si incontrano permettono un'esplorazione ricca di suggestioni.

Da ciò che si è detto finora si deduce espressamente che Boal si sia spinto oltre i confini della performance in un approccio che mostra delle forti somiglianze con i metodi di indagine propri delle ricerche sociali come nel caso della tecnica che chiama *teatro invisibile* la quale, a mio avviso, con i suoi esercizi, giochi, esperimenti, costituisce una dimostrazione di quella che definirei una *etnometodologia teatrale*.

Molestia sessuale. Questo spettacolo invisibile è stato recitato tre volte nella metropolitana di Parigi, sulla linea Vincennes-Neuilly. Il teatro scelto era sempre l'ultimo vagone davanti alla prima classe, a metà treno. Prima azione. Il gruppo (meno due attori) saliva alla prima stazione. L'inizio della scena era alla seconda: due attrici restavano in piedi presso la porta centrale; un'attrice, l'Aggredita, si sedeva, il Tunisino era sul seggiolino a fianco, la Madre e il Figlio un po' più lontani, gli altri attori sparsi nel vagone. Per due stazioni, niente di anormale; leggevano il giornale o iniziavano una piccola conversazione con gli altri passeggeri, ecc. Seconda azione. Alla terza stazione saliva un attore, l'Aggressore. Egli si sedeva di fronte all'Aggredita, o restava in piedi al suo fianco, se il posto era occupato. poco dopo, cominciava ad appoggiare la gamba su quella della ragazza che si metteva a protestare immediatamente. L'Aggressore diceva che non aveva fatto nulla, che era successo per caso. Mai nessun passeggero difendeva la ragazza. Un po' più tardi l'Aggressore tornava alla carica, e non solo appoggiava la gamba, ma passava ostentatamente la mano sul fianco della ragazza. Questa si indignava ma nessuno la sosteneva. Lei si alzava, si metteva di fronte e restava in piedi. Il Tunisino ne approfittava per sostenere...l'Aggressore. Qui finiva la seconda azione. Terza azione. Alla quinta stazione saliva l'Aggredito, un giovane attore veramente molto bello. Era appena entrato quando due attrici vicine alla porta, la Femminista e la sua Amica, facevano a voce alta delle riflessioni sulla bellezza del giovane. Qualche istante dopo la Femminista [...] gli chiedeva a quale stazione sarebbe sceso. Lui protestava [...] "io scendo alla Repubblica, e se voi voleste scendere potremmo passare un buon momento assieme". Ella diceva tutto ciò accarezzandolo, sotto gli occhi sbalorditi dei passeggeri che facevano fatica a credere a questa scena

insolita. [...] Il giovane voleva fuggire ma era stretto tra la Femminista e l'Amica, che dichiaravano il loro diritto di baciare. Questa volta i passeggeri presero posizione...contro le donne. Già parecchi attori erano intervenuti direttamente nell'azione. L'Aggressore aveva preso le difese dell'Aggredito. L'Aggredita quelle della Femminista, spiegando che pochi momenti prima quando lei era stata molestata, nessuno l'aveva difesa, e che se un uomo aveva il diritto di molestare una donna, anche la donna doveva avere il diritto di molestare un uomo che le piaceva (Boal 1993. trad. it. p.40)

Sembra di leggere un breaching experiment, ovvero un esperimento di rottura/violazione tipico dell'equipe di Garfinkel. L'atteggiamento naturale della vita ordinaria è turbato da smarrimento e costernazione, tuttavia la "normalità" apparente è ancora fatta salva dalle giustificazioni degli attori. I gruppetti di sostenitori mantengono il clima della *fiducia* nel senso che si fidano dell'altro e della sua volontà di aderire a quel tipo di ordine, di pensiero comune.

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

Lo scrittore brasiliano continua raccontando che in una delle rappresentazioni la metro si arrestò per i gran disordini che vi si crearono dentro, eventualità assolutamente imprevista dagli attori che dovettero improvvisare senza sapere cos'altro fare.

Nell'esempio lo spettatore si trasforma in protagonista dell'azione senza nemmeno averne coscienza perché ignora l'origine fittizia della circostanza attorno a lui e che, intanto, permette agli attori, cui l'identità è celata dal personaggio, di compiere una osservazione partecipante non palesata nei suoi confronti.

L'irrompere nella quotidianità e osservare cosa accade è una possibilità che la sociologia può sperimentare anche con l'ausilio di questi mezzi.

Tuttavia, al contrario, ci sono casi in cui è richiesta tutta la capacità critica e la coscienza dello spettatore che spesso, per essere incoraggiato a partecipare in modo attivo, viene coinvolto in una serie di giochi ed esercizi necessari a scaldarlo. Il *teatro forum* è uno di questi nonché, probabilmente, il campo di applicazione più diffuso del metodo dell'Oppresso, particolarmente efficace per inoltrarsi, senza generare traumi, nel mondo delle rappresentazioni sociali di gruppi culturalmente diversi tra loro e può essere considerato una sorta di *brainstorming* su temi sociali. La tecnica nasce in Perù casualmente per l'insoddisfazione di una spettatrice che non riusciva a veder realizzati dagli attori i propri suggerimenti. Utilizzata dal Dipartimento di sociologia della UEL nel progetto IPSA insieme allo *storytelling* del Playback essa prevede la realizzazione di una scena teatrale che rappresenta una situazione oppressiva nella quale gli "spett-attori", così li chiama Boal, sono chiamati ad intervenire e cercare soluzioni, sostituendosi agli attori.

Si tratta di una scena teatrale che rappresenta una situazione negativa, oppressiva o semplicemente problematica. La prima volta che viene presentata il pubblico è chiamato a intervenire e cercare alternative e soluzioni, sostituendosi inizialmente al solo Protagonista. Il conduttore del forum, chiamato *jolly*, non giudica i diversi interventi ma interpella il pubblico sulla realtà ed efficacia delle soluzioni proposte, sollecitandolo a dibattere in modo critico. All'inizio il Teatro-Forum in Sud America era giocato come simulazione, prova generale prima dell'azione (uno sciopero, una manifestazione, ecc.); in Europa esso è diventato un vero e proprio spettacolo il cui pubblico è spesso disomogeneo e il cui stile può anche subire mutamenti di forma e aderire ad esempi non realistici influenzati dall'Assurdo pertanto con l'introduzione di elementi simbolici, surreali, etc.

È una forma di teatro che si offre come strumento di liberazione personale e collettivo e di integrazione sociale che è d'incitamento alla creatività e che si stimola con l'emozione e con il divertimento. Nel *teatro forum* le soluzioni si cercano assieme agli "spett-attori" per cui chi ha un'idea sostituisce un attore e mette in scena la propria volontà. Certo a volte succede che pur avendo delle buone idee non si riesca a metterle in pratica, oppure si finisce in un vicolo cieco ma con l'aiuto di una mente collettiva si cerca di arrivare ad una soluzione soddisfacente. Ci sono conflitti che nascono da ingiustizie, altri da stereotipi e incomprensioni, in ogni caso ci sono scontri tra valori o bisogni diversi: in certi casi queste sono risolvibili tramite mediazioni e soluzioni creative.

Se il teatro sociale è quindi quell'insieme di compagnie, gruppi teatrali, movimenti, artisti, intellettuali, educatori, artisti che attraverso il linguaggio delle arti ha per fine la società, la sociologia del teatro è quella scienza della società che ha per fine il teatro attraverso l'analisi dei contesti, delle attività, delle finalità e dei gruppi che lo pongono in essere. La sociologia teatrale è quella scienza della società che guarda al teatro come strumento e non come fine per le sue indagini.

**PARTE TERZA PARABASI:
STUDIO ETNOGRAFICO DEI CASI**

CAPITOLO IV

Etnografia dietro le quinte: l'analisi dei *case studies*

4.1 Metodo etnografico e contesti osservati

4.1.1 Sull'etnografia: una premessa

Ho sinora discusso le tecniche contenute in quel *corpus* di conoscenze proprio degli approcci considerati tra i più noti della storia del pensiero teatrale e, quindi, tra i più utilizzati: dagli esercizi laboratoriali di Grotowski a quelli del Teatro dell'Oppresso di Boal e del Living Theatre, simili a veri e propri lavori etnometodologici come quelli svolti da Garfinkel. Ho parlato, poi, dell'opposizione tra il metodo Stanislavskij e lo straniamento individuando una terza via all'interpretazione del personaggio, ovvero quella di Barba, e illustrato la dibattuta contrapposizione tra forma *drammatica* e forma *epica* del teatro; infine ho esposto il pensiero di Artaud e il suo Teatro della crudeltà per poi concludere l'*excursus*, con le parole di Brook e un riferimento alle importanti attività svolte dal Centro Internazionale di Ricerca Teatrale (CIRT).

Ho ritenuto necessario compiere questi importanti rimandi, supportati inoltre dalle mie esperienze, per due importanti motivi. Innanzitutto, va da sé, che uno studio sociologico che propone di adoperare alcune tecniche del teatro come mezzo per la raccolta di informazioni utili alle proprie indagini debba necessariamente mostrarne la diretta applicabilità ed efficacia, individuando quelle più adatte ai propri fini e coerenti con i propri riferimenti teorici ed epistemologici. Secondariamente, le compagnie che ho scelto come studi di caso mettono insieme molte delle succitate differenti concezioni dell'azione drammatica, per cui l'approfondimento che ho appena svolto mi ha permesso di aver chiari in mente quali siano i richiami da queste utilizzati nel rapporto con lo spettatore e nella pratica del linguaggio teatrale che da un lato, svolge la propria funzione comunicativa con la narrazione di storie individuali e immaginari collettivi e, dall'altra, la propria funzione sociale promuovendo esperienze di integrazione e condivisione dello spazio.

Prima di entrare nel dettaglio delle tecniche utilizzate per la raccolta e l'interpretazione dei dati e le peculiari modalità scelte per questo, occorre ribadire

che le ricerche etnografiche svolte in contesti teatrali non sono molte, specialmente in Italia ma che, d'altro canto però, si è registrato un crescente aumento dell'interesse scientifico nei confronti della produzione culturale come costruzione dell'immaginario collettivo con l'aumentare dei cambiamenti prodotti all'interno del tessuto sociale e culturale dalle modifiche dei ritmi del vivere quotidiano, dovuti all'accelerazione del tempo e all'annientamento dello spazio fisico propri della tecnologia digitale (Harvey 1989), alle asimmetrie provocate dalla crisi finanziaria che ha portato all'aumento dei tassi di disoccupazione e ad una netta divisione tra élite di persone che attraversano il mondo svolgendo compiti manageriali o per il mero piacere di viaggiare, i *turisti*, e i nuovi flussi migratori di persone costrette a muoversi dalla povertà o dalle tensioni politiche esistenti nei loro paesi, i *vagabondi* (Bauman 1999).

In queste circostanze storiche, le sfide lanciate alle scienze sociali dalla postmodernità chiedono allo scienziato una maggiore attenzione ai fenomeni culturali, alle rappresentazioni sociali, ai processi di costruzione dell'identità di gruppo per cui il teatro, in effetti, rappresenta un ambito di grande peso per la ricerca (Melucci 1997) socio-antropologica. Per focalizzare l'attenzione sulle specificità di questi fenomeni ho scelto, come detto, l'approccio qualitativo che mi ha permesso di cogliere sfumature le quali altrimenti, se avessi usato il quantitativo basandomi su questionari e statistiche, non avrei potuto catturare consentendomi di osservare, partecipare, descrivere le azioni sociali e il senso condiviso all'interno di una piccola aggregazione di persone che si fanno promotrici di cambiamento attraverso la diffusione delle culture teatrali.

La sociologia sofferma il proprio sguardo sul rapporto tra individuo e società e l'interazione tra soggetti dentro cornici di significato con i mezzi propri dell'analisi scientifica, mentre il teatro si è più volte posto il compito di volersi occupare di questo aspetto sociale dal un punto di vista dell'espressione artistica e culturale. Esso lo fa mostrando e riproducendo, situazioni e comportamenti diffusi, facendo cioè delle parti recitate nella quotidianità, le parti di un'opera compiuta: smaschera il gioco di ruolo rappresentato dalle maschere della vita di tutti i giorni, con lo mascheramento palese, pubblicamente riconosciuto, «la vitalità di un camuffamento per nulla dissimulato» (Parini 2012, p. 11) degli attori teatrali nell'esercizio della loro professione. Sul palcoscenico, come nella quotidianità, a contribuire alla scena e alla costruzione della circostanza sono gli abiti, i toni di voce e la loro intensità, i gesti, in

definitiva, le maschere che indossiamo alla presenza altrui per nascondere il nostro volto poiché esse sono ciò che di noi appare agli altri e ciò che suggerisce, attraverso una identificazione di tipo culturale, una presunta identità tra il volto che la maschera cela e il volto che invece rappresenta (Pizzorno 2008). Decifrare un gesto, osservare le dinamiche o l'espressione artistica di un gruppo dona allo scienziato sociale, la possibilità di scorgere le modalità in cui avvengono le pratiche sociali ovvero le azioni e l'interazione tra attori e tra attori e pubblico sia nei luoghi dei teatri sia in tutti quegli altri luoghi teatralizzati in vista di un'azione performativa, in questo spazio di realtà che si è assunto il compito di rappresentarla: "Guardate questo tableau vivant; la vita è una specie di teatro veritiero tra persone che si fanno personaggi. Lo scienziato non deve limitarsi a spiegare, deve entrare nelle pieghe ermeneutiche dell'incontro/scontro con l'oggetto" (Resnik 2012, sp).

Per entrare in queste "pieghe", cercando di rispondere alle domande «Quali sono le caratteristiche dell'interazione sociale tra attore e spettatore?» e «cosa succede qui?» (Agar, in Silverman, 2000, p. 82) ho scelto l'approccio qualitativo, detto anche non-standard, integrando mezzi di indagine diversi, ma principalmente fondato sull'utilizzo del *metodo etnografico* risultato il più appropriato da adottare in relazione alle mie esigenze di ricerca. Accertarsi del significato attribuito alle azioni e alle affermazioni delle persone nel lessico della routine quotidiana, necessita di un approfondimento compiuto attraverso un procedimento induttivo capace di ricavare da osservazioni ed esperienze particolari i principi generali in esse implicite. L'etnografia sociale consente:

la descrizione di un particolare mondo sociale in base ad una prospettiva non scontata. Fare etnografia non significa semplicemente descrivere "realtà" sociali (relazioni, mondi, professioni, istituzioni), ma farlo in base a presupposti che ne illustrino aspetti poco evidenti o comunque non ovvi (Dal Lago, De Biasi 2002, p. 10).

Scegliere l'approccio qualitativo e il metodo etnografico significa andare in profondità, nel cuore del fenomeno, accanto agli attori che lo pongono in essere. La scesa in campo è una delle pratiche più entusiasmanti del lavoro dello scienziato il quale tramite l'osservazione partecipante ha la possibilità vivere con il gruppo che è sotto la sua osservazione e pertanto di capire il punto di vista degli osservati e della descrizione altrui della situazione (il loro essere situati) che lo porta a far tesoro dei

suoi sensi (specialmente della vista e dell'udito) e a guardare gli eventi con occhio attento, vigile, critico, pronto a captare tutto, di chi vuole estrapolarvi il massimo delle informazioni. L'osservazione partecipante è il momento di concretizzazione dell'interesse scientifico, la cartina al tornasole delle epifanie interpretative che improvvisamente si sono fatte strada tra le altre idee del *brain storming* iniziale, divenendo la base delle nostre domande cognitive.

La scrittura delle note consente così di liberare l'evento incastonato nella mente sulla pagina bianca per poi ricondurlo ad un insieme di concetti volti alla sua esplorazione.

L'etnografia è lo studio delle persone nel loro contesto naturale, o "campo", tramite metodi di raccolta dei dati che catturano i significati sociali e le loro attività ordinarie richiedendo che il ricercatore partecipi direttamente al contesto se non addirittura alle attività, per raccogliere i dati in maniera sistematica. (Brewer 2000, in Silverman 2000, trad.it. p. 81).

Rispetto ad altre metodologie di indagine questo approccio consente al ricercatore di guadagnare una prospettiva e una posizione privilegiata perché esso modifica il *focus* dell'osservazione fornendo lui la possibilità di immergersi nel regno di significati che studia per far emergere una visione che guarda all'oggetto da dentro, con gli occhi puntati sull'interno del contesto, prima, e sull'esterno fuori da esso, poi. L'etnografia difatti è una esperienza, un *vivere con* (Piasere 1998, p. 47) che stabilisce una relazione profonda, empatica tra osservatori e osservati. È una pratica di ricerca in cui i soggetti, oggetto dello sguardo del ricercatore, divengono i protagonisti effettivi dello studio, le fonti privilegiate dei dati con le loro testimonianze le quali svelano e mostrano costruzioni di realtà anche lontane rispetto a quella da cui proviene lo scienziato che ne affronta l'analisi: «un vero elemento di forza della ricerca qualitativa è il fatto che utilizza dati spontanei (*naturally occurring*) per ricostruire le sequenze (“il come”) in cui i significati degli attori sociali (“il cosa”) si sviluppano e in tal modo stabilisce le caratteristiche del fenomeno» (Silverman 2000, trad.it. p.93). Gli avvenimenti, le impressioni, le opinioni personali, le reazioni spontanee vengono raccolte sul campo nel mentre avvengono, specialmente durante momenti di incontro e di conversazione di tipo informale. Le informazioni provengono così direttamente dagli eventi e vengono raccolte quasi in simultanea perché immagazzinate prima nella mente dell'osservatore e subito dopo riportate nella maniera più fedele possibile e fissate sul suo diario etnografico.

Questo metodo qualitativo affina lo sguardo, valorizza la riflessività e l'ascolto permettendo di affrontare situazioni e interrogativi cognitivi restituendoli al lettore in tutta la loro complessità e, pertanto, provocando in lui ulteriori riflessioni, interpretazioni, rielaborazioni (Gobbo 1996).

Osservare per poi scrivere (grafia) di una popolazione (etno), ovvero di un gruppo, presuppone comprenderne la diversa visione del mondo; questo implica parlare con le persone di quello che stanno facendo, dicendo o pensando; al contempo, presuppone un certo grado di attività da parte dello studioso, in altre parole la sua partecipazione attiva.

La modalità attraverso la quale ho fatto scorta delle informazioni utili a dare risposta alle mie domande cognitive, partecipando io stessa all'interno del contesto studiato, è stata la tecnica etnografica dell'*osservazione partecipante* seguita da resoconti dettagliati della situazione osservata, redatti sotto forma di note e riportate "a caldo" (nell'arco di 24h massimo) sul mio diario.

L'espressione "osservazione partecipante" fu coniata da Eduard C. Lindeman nel 1924, nonostante essa fosse già stata utilizzata in precedenza dall'antropologo Malinowski il quale si riferiva, in senso stretto, a chi non faceva parte della situazione studiata e vi si immergeva tanto da poter osservare da dentro, partecipandovi, l'azione dei soggetti sui quali era focalizzata l'indagine. Tutta la ricerca sociale è una osservazione partecipante, cioè animata da questo principio del far parte del focus osservato, perché lo scienziato studia il mondo di cui egli stesso fa parte «Da questo punto di vista, l'osservazione partecipante non è solo una particolare tecnica di ricerca, ma il modo caratteristico dei ricercatori di far parte del mondo» (Arkinson, Hammersley 1994 in Silverman, 2000, trad.it.2008,p.92).

Spesso l'osservazione partecipante porta a scoprire conseguenze ed aspetti inattesi perché costituisce una tecnica che permette un rapporto dialettico continuo tra teoria e lavoro sul campo. Essa garantisce un'apertura rispetto all'impostazione originaria del progetto poiché i nuovi interrogativi, provenienti dall'osservazione e dalla partecipazione, possono addirittura modificare l'interesse e le domande di partenza dello studioso in una elasticità che gli consente di oscillare nella ridefinizione del disegno della ricerca con il progredire dello studio e di avere l'opportunità di acquisire maggiori informazioni (Cardano 2001).

L'osservazione partecipante permette una ridefinizione degli obiettivi iniziali, all'emergere di nuovi stimoli sollecitati dall'immersione quotidiana nel campo, per

dare ulteriore supporto al costrutto concettuale mediante l'adozione di uno sguardo denso di teoria che si fa carico di conoscenze e competenze sia di natura disciplinare che di senso comune. Inoltre, il metodo etnografico tende a contenere l'invasività studiando l'individuo nel proprio "naturale" ambiente socio-culturale; esso accomuna un sapere storico, sociologico, antropologico e psicanalitico rappresentando un tipo di procedere che consente di soffermare lo sguardo sui dettagli. Con questa tecnica, infatti, «il ricercatore si inserisce in maniera diretta, per un periodo di tempo relativamente lungo in un determinato gruppo sociale preso nel suo ambiente naturale instaurando un rapporto di interazione personale con i suoi membri e allo scopo di descriverne le azioni e di comprenderne, mediante un processo di immedesimazione, le motivazioni» (Corbetta 1999, p. 368). Certo avere a che fare con un contesto diverso dal proprio pone una serie di problematiche al ricercatore. In primis problemi legati all'accesso al campo, cioè al diverso grado di difficoltà costituito dall'inserimento all'interno del gruppo o della comunità che si vuole osservare, in secondo luogo al tipo stesso di inserimento e quindi alla scelta di rendere nota (osservazione scoperta) o meno la propria identità e il proprio ruolo di ricercatori sociali (osservazione coperta). Inoltre uno dei maggiori ostacoli nella configurazione delle strategie di ricerca tramite l'utilizzo dell'approccio qualitativo è il livello di coinvolgimento dello scienziato nelle pratiche che vuole sottoporre alla propria analisi.

L'effetto del ricercatore costituisce nel lavoro "sul campo" un momento del più vasto dibattito epistemologico, concernente la possibilità e i limiti della conoscenza. - questo dibattito- comporta la riflessione sulla possibilità stessa di una oggettivizzazione del soggetto e di una soggettivizzazione dell'oggetto, nelle scienze esatte come in quelle sociali, nel mondo dell'esperienza come a livello delle categorie che fondano i giudizi, le valutazioni, la possibilità di teorizzazione rispetto ai dati dell'esperienza (Guala 2002, p. 209).

4.1.2 Osservazione partecipante, accesso al campo e strumenti ausiliari di raccolta dati: le peculiarità dei *case studies*

L'osservazione partecipante, applicata ad alcune peculiari situazioni della pratica drammatica, ha necessitato di adattamenti ed accorgimenti al fine di restituire un'immagine quanto più precisa del contesto osservato. Questa peculiarità è data

dalla natura “effimera” dei laboratori: essi sono innanzitutto di breve durata ma profondamente immersivi, ossia capaci di catturare totalmente assorbendo tutta l'attenzione e l'interesse di chi sceglie di aderirvi e, secondariamente, provvisori nel senso che non creano un insieme definitivo di persone ma un gruppo che si costruisce appositamente attorno al lavoro da svolgere. I laboratori rappresentano l'occasione in cui il regista di una compagnia, da solo o avvalendosi della presenza dell'intera o di parte della compagnia, dischiude il proprio mondo all'esterno, veicolando il proprio metodo e la propria specifica concezione dell'arte teatrale a partecipanti provenienti da altri vissuti o, come avviene in alcuni casi, anche ai profani della recitazione generando un incontro tra tradizioni culturali e pratiche diverse.

Non avevo immaginato nemmeno una selezione dei partecipanti, se non quella che si sarebbe verificata naturalmente. Oltre ad un azzeramento sul piano comunicativo (un lavoro per uno spettatore solo si configura necessariamente come grado zero dell'esperienza teatrale), – il riferimento è al laboratorio sull'Edipo dei mille - il progetto proponeva un azzeramento anche sul piano interno all'esperienza di gruppo. Se volevamo seriamente praticare un ricominciamento dovevamo avere il coraggio di metterci in gioco completamente. [...] La prima condizione da raggiungere era trasformare questa somma di individui in un gruppo (Munaro 2010, p. 28).

Se la raccolta dei dati, come in questo caso, si basa sull'osservazione di quanto avviene all'interno, il teatro può essere analizzato nei termini di un particolare segmento sociale ma non come subcultura poiché costruisce di continuo attorno a sé piccole comunità, ciascuna dotata di una propria identità, che non sempre finiscono con l'istituzionalizzarsi in compagnie stabili. È proprio tra le schiere del teatro sperimentale, fondato su incontri laboratoriali, convention, workshop, seminari e prove aperte, che si è sviluppata la tendenza alla realizzazione di eventi formativi e performativi a seguito dei quali spesso il gruppo costituito si scioglie. A questa brevità sopperisce la grande intensità che caratterizza queste esperienze a livello non solo della mole di lavoro da affrontare ma anche e, soprattutto, sul piano della costruzione delle relazioni sociali. L'intensità di queste occasioni di confronto mi ha consentito, pertanto, di compiere un adattamento agli storici tempi imposti dal metodo etnografico configurandosi in quella che mi sembra più opportuno definire

come una *partecipazione osservante* (Gold 1958) ma che preferisco chiamare *short intensive participant observation*: una osservazione di breve periodo, particolarmente densa che mi ha vista coinvolta in prima persona negli spazi propri del teatro o in quelli teatralizzati per l'occasione.

Una seconda caratteristica peculiare di questo studio discende dall'essermi occupata di un campo con il quale ho una certa familiarità: il rischio di un elevato coinvolgimento emotivo. In genere queste circostanze aggiungono difficoltà ad un lavoro già complesso, come quello etnografico, e che richiede allo studioso di continuare a mantenere la giusta distanza dal proprio oggetto, problematiche che in questo lavoro ho tramutato in un punto di forza più che di svantaggio. La questione di un mio eventuale coinvolgimento emotivo è stata infatti arginata grazie alle mie precedenti e attuali esperienze all'interno del mondo teatrale che hanno reso più semplice l'accesso al campo e quindi la percezione da parte degli altri attori che fossi "una di loro"; secondariamente mi hanno permesso di cogliere aspetti la cui comprensione è stata facilitata dal mio farne parte.

Infine, padroneggiando già molte delle tecniche teatrali eseguite, non ho subito un elevato grado di coinvolgimento, memore non solo degli insegnamenti della metodologia della ricerca sociale che impongono il mantenimento del distacco, quindi di capacità di gestione emotiva della scena (per esempio attraverso lo straniamento brechtiano). A questo proposito Dal Lago e De Biasi scrivono che «la garanzia più forte che un etnografo può adottare a favore dell'imparzialità e dell'oggettività del suo lavoro è la trasparenza delle procedure di descrizione e soprattutto delle ragioni che lo hanno spinto ad adottarle» (Dal Lago, De Biasi 2002, p. 18)

L'abbandono dei preconcetti, condizione necessaria ad una buona ricerca, è stata poi favorita dalle altre tecniche teatrali, che, come abbiamo visto, proponevano a tutti i partecipanti di assumere un atteggiamento iniziale di apertura nei confronti dell'azione alla presenza degli altri, allenando la mente a far *tabula rasa* di formulazioni precostituite rispetto all'esperienza e cliché sulla percezione del circostante.

La scrittura sul campo e la redazione delle note etnografiche, a partire dall'evocazione delle scene rilevanti cui ho preso parte, mi hanno consentito un primo livello di analisi di cui ho effettuato un ulteriore approfondimento tramite interviste semi-strutturate a testimoni privilegiati, studio dei documenti, analisi delle

performance cui ho assistito. L'interesse nei confronti dei significati soggettivi che gli individui attribuiscono alle loro attività e ai contesti di vita, nonché ai sistemi di credenze condivisi dai membri di una cultura, come le rappresentazioni sociali, richiedono un esame dei documenti e delle interviste dal punto di vista del loro contenuto e delle loro forme. Anche questo fa parte del lavoro etnografico. Infatti gli etnografi «possono lavorare con artefatti culturali, come testi scritti o registrazioni di interazioni che non hanno raccolto loro in prima persona (Silverman 2000), per questa ragione ci si riferisce con il termine “etnografia” all'approccio generale e con “osservazione” a ciò che si è visto e a ciò cui si è partecipato in prima persona, quindi nello specifico anche alle sue modalità guida all'interazione. Questi documenti si compongono di testi scritti e medialti nonché di dati visuali quali immagini e video prodotti a monte della mia presenza.

Come ho detto, la dimestichezza con il palcoscenico mi ha consentito un facile accesso al campo; tuttavia, l'indossare non più i panni dell'attrice ma del ricercatore sociale, sforzandomi nella comprensione delle azioni e reazioni altrui, ha fatto di questa breve ma intensa "coabitazione" dello spazio scenico una esperienza nettamente diversa dalle precedenti, in cui la distanza tra me e il mio oggetto di studio si è ridotta, aiutandomi a percepire nuovi aspetti, mai colti prima, per cogliere quello specifico regno di realtà. In particolare l'osservazione partecipante ha permesso di tracciare le profonde differenze di significato, attribuito ai ruoli sociali, tra il punto di vista interno ad gruppo costituito e quello esterno, come spesso avviene all'interno di cerchie ristrette come le comunità religiose o gli ordini professionali; ha permesso di entrare dentro quel gruppo sociale che svolge le proprie pratiche relazionali e di *training*, al di là della platea, al riparo dagli sguardi esterni.

L'idea che mi guidava qui era quella di spingere la logica dell'osservazione partecipativa al punto del suo rovesciamento, dove si trasforma in una *partecipazione osservante*. Nella tradizione anglo-americana, quando gli studenti di antropologia vanno per la prima volta sul campo vengono messi in guardia: “*Don't go native*”. Nella tradizione francese, l'immersione radicale è invece ammessa – si pensi a *Les Mots, la mort, les sorts* di Jeanne Favret-Saada – ma a condizione che sia accompagnata da una epistemologia soggettivista che ci faccia perdere nell'intima profondità del soggetto-antropologo. Al contrario la mia posizione è “*go native*” ma “*go native armed*”, vale a dire vai equipaggiato dei tuoi strumenti teorici e metodologici, di tutto il bagaglio di problematiche

ereditate dalla tua disciplina, della tua capacità riflessiva e d'analisi e guidato dallo sforzo costante, una volta superata la prova di iniziazione, di *oggettivare questa esperienza e di costruire l'oggetto* – anziché lasciarti ingenuamente includere e costruire da esso. Vai avanti, *go native*, ma torna sociologo! (Wacquant 2007)¹⁶.

L'osservazione partecipante, a maggior ragione se breve e intensiva, utilizzata come tecnica per catturare il senso attribuito alle cose e i processi che ne hanno favorito la costruzione implica necessariamente degli input da parte dello scienziato volti a sondare il campo nella direzione di un soddisfacimento dei propri interrogativi scientifici. Quindi, tenuto presente che nel metodo etnografico il ruolo del ricercatore non è mai neutro e che, come spiegato, egli incide sull'indagine perché vi partecipa in prima persona "situando" la propria e l'altrui azione soggettiva in un contesto determinato, il risultato finale è una situazione irripetibile nella quale avviene una interazione irriproducibile.

È questo *hic et nunc* che si realizza tra il ricercatore e i suoi interlocutori nell'osservazione partecipante e allo stesso modo tra attore e pubblico in un certo tipo intervento drammatico, quello laboratoriale e sperimentale, ad aver guidato la mia ricerca e l'individuazione dei miei *case studies* all'interno di quello che si configura come *Teatro dello spettatore*¹⁷ e ad aver permesso la loro analisi, proprio in virtù di questa somiglianza, mediante l'utilizzo del metodo etnometodologico.

Il teatro dello spettatore è una peculiare forma di interazione artistica che si configura come un capovolgimento della storica suddivisione dei ruoli osservatori/osservati, ovvero come esperienza extraquodiziana ed elemento di interruzione della routine esattamente come lo sono gli esperimenti della scuola californiana di sociologia diretta da Harold Garfinkel negli anni '60. L'intrusione di un cambio di regole, infatti, mostra tutta la propria invincibile forza esplicativa rispetto alle imposizioni che ci provengono dal mondo dei fatti sociali e delle istituzioni (Garfinkel, 1967).

¹⁶ Il passo è tratto da un' intervista a Loïc Wacquant realizzata in occasione del terzo *Ethnografeast* tenutosi presso il Centro de Estudios de Antropologia Social (CEAS) con il patrocinio della rivista *Ethnography*, nei giorni 20–23 giugno 2007, pubblicata sulla rivista online *Consecutio Temporum, Rivista critica della postmodernità*, il 13 Febbraio 2012. L'intervista è disponibile all'indirizzo internet: <http://www.consecutio.org/2012/02/il-ghetto-e-lo-stato-penale/>

¹⁷ Il termine viene utilizzato da alcune compagnie per indicare quegli spettacoli e quei laboratori aperti al pubblico, in generale quelle esperienze drammatiche, in cui è centrale il ruolo assunto dall'uditorio che, coinvolto all'interno della scena, diviene esso stesso attore del dramma. I registi Massimo Munaro e Gigi Gherzi ne fanno riferimento più volte per descrivere le costruzioni drammaturgiche della loro produzione teatrale.

I casi di questa ricerca, pertanto, sono stati individuati proprio sulla base di questa capacità di smascherare la realtà quotidiana e invertire i compiti imposti dalla messinscena naturalista, delineando due nuove figure idealtipiche di agenti:

1. gli attori/spettatori
2. gli spettatori/attori

I primi sono quelle persone che hanno aderito agli spettacoli e ai laboratori teatrali in qualità di attori professionisti o semi-professionisti, di persone, cioè, che avevano già avuto esperienze teatrali nel corso della loro vita e chiamati a relazionarsi tra loro e con il pubblico con una serie di esercizi e tecniche drammaturgiche volte ad accogliere l'altro fuori dalle linee guida di canovacci e sceneggiature precise. I secondi rappresentano coloro i quali hanno deciso di assistere/intervenire ad uno spettacolo o ad un laboratorio senza aver mai fatto esperienza teatrale e che, sottoposti agli stimoli del regista e della sua équipe, sono stati chiamati ad agire attivamente sulla scena. In questo contesto tutti si relazionano tra loro osservandosi a vicenda e questa reciproca osservazione da origine a nuove azioni e comportamenti, in altre parole, a nuovi significati che non possono essere codificati in base a ciò che ci sembra di vedere, o valutati secondo i criteri del senso comune, ma che per il loro stravolgimento dello stato "normale" delle cose, incarnano una costruzione sulla quale ci si deve soffermare.

Se da un lato, nel precedente capitolo, ho indicato quegli esercizi e quei metodi che possono essere utilizzati come mezzo efficace alla raccolta delle informazioni all'interno della conduzione di indagini sociali di vario genere (prodotti culturali, pari opportunità, rappresentazioni sociali e i gruppi etnici, minoranze linguistiche, devianza, ecc) io ho inteso, nella mia dimostrazione di ciò attraverso i *case studies* considerarli alla stregua di esperimenti di tipo etnometodologico e pertanto li ho analizzati alla luce della loro capacità di generare "smarrimento", "spaesamento", "confusione sul senso" attribuito loro dagli attori che vi hanno partecipato. In altre parole, ho concentrato l'attenzione su quelle pratiche del mondo teatrale e quelle piccole comunità stabili o temporanee costituite attorno ad esso per le quali il senso attribuito ad espressioni comuni quali "camminare nello spazio", "avere fiducia", "sentire la solitudine", "incontrare l'altro", "fare esperienza emotiva del proprio vissuto" assume un valore diverso, specialmente sul piano esperienziale.

La scelta del primo *case report* è giunta quasi subito e in modo fortuito. Avevo

appena delineato le mie ipotesi di ricerca quando, due mesi dopo l'inizio del dottorato, è stato organizzato un laboratorio teatrale all'interno del Piccolo teatro dell'Università (PTU) su proposta di alcuni docenti del Corso di Studi in Comunicazione e D.A.M.S. in collaborazione con l'Associazione ZAHIR. A guidare queste giornate, dal programma molto intenso e dal titolo "I cinque sensi dell'attore: le stanze di Amleto", era il regista Massimo Munaro del Teatro del Lemming di Rovigo caratterizzatosi, nel panorama teatrale nazionale, come esempio di ricerca creativa sul coinvolgimento drammaturgico e sensoriale dello spettatore.

Come sono solita fare prima di partecipare a qualsivoglia evento, tornata a casa, ho raccolto informazioni sulla Compagnia trovando una lettera, di appena un anno e mezzo prima, che Massimo Munaro aveva inviato ad alcuni giornali per denunciare pubblicamente due episodi di censura: il primo avvenuto ad opera del Sindaco del comune di Chiavasso, nei confronti del Teatro a Canone, che aveva impedito il debutto dello spettacolo che aveva per tema la vita della brigatista Mara Cagol e il secondo episodio che lo coinvolgeva direttamente per essere stato egli stesso tirato al centro di una polemica sull'*Antigone* da parte dell'organizzatore della rassegna che ospitava il Teatro del Lemming, che accusava gli attori di "immaginarsi sputi al pubblico", motivazione che il regista rodigino attribuiva invece alla capacità dello spettacolo di "sovvertire" le convenzioni teatrali con i propri elementi provocatori e riflessivi, nonché con le sue particolari modalità di messinscena.

viviamo sicuramente in un periodo dove essere al di fuori delle norme e delle convenzioni viene catalogato come pericoloso, indecente, da evitare, ghetizzare, certo da non promuovere. Sarebbe molto più semplice attenersi alle abitudini, rispettare gli schemi, seguire le mode, non disturbare, non provocare, non scuotere il pensiero e, soprattutto, le emozioni. Così, d'altronde, fa la maggioranza di noi. Di fronte ad una censura o ad una polemica pubblica, sarebbe più conveniente, di questi tempi, chiedere scusa, rinunciare ad un banale spettacolo, adeguarsi. Sarebbe la strada più comoda sospesi come siamo tra gli annunciati tagli ministeriali e i ricatti di un potere diffuso che cerca consensi e non certo polemiche.

Ma per chi fa teatro e nel teatro ci crede, come può non accendersi una luce nel momento in cui il teatro smette di essere innocuo e viene riconosciuto finalmente nella sua natura dirompente, una natura che è in grado di scuotere gli animi, di creare spazi di discussione, di dialogo e di riflessione pubblica? Come

si può non sperare, piuttosto che disperare, nel momento in cui la teoria si fa pratica? (Munaro, 2009)¹⁸.

È stato l'uso di vocaboli come "convenzioni", "abitudini", "schemi", "mode", "dirompente", "riflessione", "teoria" e "pratica", propri del dizionario delle Scienze Sociali e in questo caso connotativi del tipo di drammaturgia sostenuta da Munaro, a promuovere, ai miei occhi, l'inserimento del Lemming in questo studio.

Quando ho dovuto individuare il mio secondo caso, la decisione di recarmi a Londra, per un periodo di sei mesi, fu quasi una scelta "obbligata" poiché lì si trova attualmente l'unico accademico esempio di "matrimonio combinato" tra sociologia e teatro, ovvero il PhD in Sociology of Theatre and Performance Research Group (STPRG), dove si esplorano e si determinano i confini della materia (cfr. cap II, par.2.3). Inoltre, è sempre nella capitale britannica che, nel 2008, è stato condotto lo studio dal titolo, in acronimi, *IPSA*, del quale si è già accennato nella introduzione e che ha visto quattro gruppi di immigrati nella East London, coinvolti nelle pratiche teatrali del *Playback* e del *Forum theatre*.

Il *Playback* si configura come peculiare tecnica di *storytelling* in cui la trama della performance è costituita da un'esperienza raccontata dallo spettatore stesso che, pertanto, diviene oltre che protagonista della rappresentazione anche, di fatto, il suo sceneggiatore e il suo autore.

Questa circostanza si presentava quindi doppiamente utile alle mie argomentazioni non solo per la particolare forma di relazione audience/performer, ego/alter che lasciava prospettare nello spazio scenico non convenzionale di una stanza o di un caffè ma come esempio del suo utilizzo in ambito accademico per la ricerca condotta dal team di sociologi dell'Università ad Est di Londra sulle rappresentazioni sociali e gli immaginari collettivi di gruppi di migranti.

Per compiere la ricerca etnografica su ambedue questi gruppi ho preso parte, per ciascuno di essi, ad un laboratorio, ad una performance dal vivo e ad una presentazione pubblica del gruppo in un contesto non teatrale (presentazione di un libro e convegno) raccogliendo note, impressioni, resoconti delle attività svolte sul mio diario di bordo. Infine, a conclusione dell'osservazione, ho realizzato interviste semistrutturate ai principali fautori scegliendo questo strumento per raccogliere il

¹⁸ Munaro M. *Lettera di un teatro ai teatri italiani*, dell'Ottobre 2009 è pubblicata sul sito internet del Teatro e del Lemming e inviata ai giornali. La lettera è disponibile all'indirizzo: <http://www.teatrodellelleming.it/blog/nel-segno-di-dioniso/105-lettera-di-un-teatro-ai-teatri-italiani>

punto di vista formale e organizzato in una discussione dettagliata con i soggetti "chiave", vale a dire i protagonisti di questo studio e mettermi in relazione con loro ma al contempo poter fare qualche domanda "sonda", utile a valutare la plausibilità delle mie ipotesi. Nel testo sono presenti stralci di queste interviste.

Con il Lemming questa raccolta di informazioni mediante interviste è stata facilitata dalla richiesta del regista ai partecipanti del laboratorio di esprimersi "a caldo", a proposito delle esperienze vissute tramite un commento. Infatti, alla fine di ogni improvvisazione o esercizio del laboratorio teatrale, e all'indomani di uno spettacolo, il regista del Lemming è solito chiedere agli attori di parlare delle loro sensazioni ascoltando le loro prime impressioni, come in una sorta di *focus group*, ma senza alcuna implicazione sul piano della raccolta di dati. Più simile forse al *circle time* dei Maestri di Strada, che fanno uso pedagogico del metodo teatrale creando uno spazio circolare in cui ci si ascolta e ci si racconta a vicenda, in un'ottica biografico-narrativa, le proprie difficoltà alla fine di una giornata intera di attività, in altre parole un commento su tutto ciò cui si è stati sottoposti. Questa abitudine del regista Munaro si è rivelata funzionale al mio lavoro di ricerca e mi ha consentito di pervenire a dati ulteriori con i quali si è potuti andare a fondo dei processi di costruzione dell'identità, risalendo al modo con il quale gli attori/spettatori interpretano e ricostruiscono le esperienze della realtà, in base al loro passato e di fronte ad altri soggetti, spiegando il significato che attribuiscono a ciò che li circonda. Si tratta di un *modus operandi* diffuso nell'ambiente teatrale e che ha permesso di comprendere il tipo di controllo delle impressioni che gli attori hanno messo in atto durante il resoconto a caldo dell'esercizio, elaborando a modo proprio sensazioni, comportamenti, reazioni, azioni attraverso una narrazione interpersonale (esplicita) per la quale gli effetti sugli eventi della vita e sulle relazioni sono determinati dal significato attribuito ad essi e quindi dalle storie piuttosto che dalla realtà. In questa prospettiva occorre sottolineare che questi resoconti o narrazioni, rappresentano "cornici" delle esperienze vissute e che, quindi, privilegiano alcuni aspetti e ne tralasciano altri per via dei processi di selezione. Inoltre, in una situazione all'interno della quale tutti gli aderenti ad uno spettacolo o laboratorio sono chiamati ad esprimersi sull'esperienza vissuta, le storie individuali risentono dei racconti precedenti e dei temi predominanti nella vita di ogni individuo, in quanto tendono ad inserirsi coerentemente all'interno di una biografia. Si tratta quindi di racconti che possono essere influenzati da quelli altrui e dalla presenza del resto del

gruppo e del regista, tuttavia, per questo comunque, non meno autentici di altre. Infatti, l'esaminazione del contesto situazionale e del senso contenuto in affermazioni, resoconti, autodefinizioni di sé e dell'esperienza che ha coinvolto attori e spettatori, è tesa alla scoperta di ciò che accade quando il senso dato per scontato nelle situazioni della vita quotidiana si disperde all'interno di una esperienza come quella teatrale, che fa risorgere il dubbio e pone nuovi interrogativi al quotidiano seppure nell'eccezione dello spazio scenico.

Si potrebbe dire che di fatto io abbia svolto un lavoro etnografico in quei gruppi che ne hanno fatto uso a loro volta per i loro propositi e per le loro finalità artistiche, insieme alle altre conoscenze dell'arte drammatiche e che per le loro sperimentazioni possono essere ricondotti ad esempi utili di etnometodologica. Il motivo di questa scelta di casi risiede proprio nella volontà di rintracciare gli elementi utili, a partire da tutte queste simmetrie, alla definizione di una *sociologia teatrale* che senza rinunciare ai propri strumenti sia in grado di utilizzarli anche in un modo diverso da quello che le è proprio: del resto la conoscenza si produce mediante operazioni di osservazione e registrazione di osservazioni, quindi anche attraverso osservazioni di osservazioni e descrizioni di descrizioni (cfr. Luhmann 1990). Alcuni aspetti, emersi dalla raccolta delle informazioni nei laboratori con l'osservazione partecipante e dai documenti utilizzati, hanno necessitato di un ulteriore chiarimento ottenuto attraverso la mia partecipazione agli spettacoli delle due compagnie. Per cui, prima di collocarle all'interno di questo studio in risposta alle mie domande cognitive, ho inteso sottoporle ad una analisi sociologica della performance¹⁹ scomponendole e indagandone alcuni ambiti secondo i parametri di questa griglia:

- la struttura narrativa, l'argomento o l'oggetto, i suoi contenuti, i testi e i gesti
- il contesto in cui è stata prodotta, il luogo, il rapporto con il pubblico
- la struttura della messinscena in termini di suddivisione in atti, la durata, il numero di attori, gli allestimenti scenici, i costumi
- i materiali utilizzati, fonti, fatti, archivi, bibliografia essenziale
- le sue peculiarità, l'eccentricità del gruppo o dell'artista a confronto con il panorama scenico esistente.

¹⁹ che si concentra sulle procedure di significazione di qualsivoglia attività sociale e sugli elementi culturali dell'interazione bypassando un esame di tipo estetico o semiotico del prodotto artistico che è, invece, materia propria degli studi sulla performance artistica.

Qui riportato, di seguito, il grafico dei metodi e delle fonti per la raccolta delle informazioni necessarie allo studio dei casi scelti.

RACCOLTA DATI	PERFORMER	OSSERVAZIONE PARTECIPANTE	DOCUMENTI SCRITTI	INTERVISTE SEMISTRUTTURATE	DOCUMENTI VISUALI: IMMAGINI E VIDEO
	<u>TEATRO DEL LEMMING</u>	<p><i>Laboratorio</i></p> <p>" I 5 sensi dell'attore, le stanze di Amleto"</p> <p><i>Spettacolo</i></p> <p>"L'Edipo dei 1000"</p> <p><i>Occasione Pubblica</i></p> <p>Presentazione del libro di Massimo Munaro</p>	<p>- Libro :</p> <p>"Edipo : Tragedia dei sensi per uno spettatore"</p> <p>- Articoli</p> <p>- Recensioni</p>	<p>- Regista</p> <p>- Spettatori</p> <p>- Attori</p> <p>- Altri soggetti</p> <p>es. Stagiste, amici.</p>	<p>- Short Film</p> <p>- Trailer</p> <p>- Interviste</p> <p>- Video amatoriali e registrazioni</p>
<u>PLAYBACK SOUTH</u>	<p><i>Workshop</i></p> <p>"Places and Images crossing through the London paradox "</p> <p><i>Spettacolo</i></p> <p>"The playback south performances "</p> <p><i>Occasione Pubblica</i></p> <p>convegno</p> <p>"London City of Paradox"</p>	<p>- Report</p> <p>IPSA Project</p> <p>- Articoli</p> <p>- Recensioni</p>	<p>- Attori</p> <p>(Registi e organizzatori)</p> <p>- Spettatori</p> <p>- Altri soggetti</p> <p>es. Ex colleghi, amici.</p>		

Per riassumere la mole di materiale di cui ho inteso avvalermi per l'analisi dei *case studies* e del rapporto tra teatro e sociologia, si considerino:

- a) 24 interviste semistrutturate a testimoni privilegiati
 - 10 tra attori, registi, ricercatori, docenti universitari e ricercatori
 - 10 spettatori
 - 4 organizzatori
- b) la partecipazione a 6 eventi, tra cui
 - 2 laboratori
 - 2 spettacoli seguiti da un'analisi sociologica della performance
 - 2 presentazioni pubbliche (presentazione libro, convegno)
- c) la raccolta di documenti testuali e audiovisivi suddivisi in
 - 2 libri pubblicati dalle compagnie
 - 35 articoli online
 - 23 video correlati e un centinaio di immagini

Mi sono inoltre avvalsa delle note stilate durante le mie esperienze teatrali pregresse cui ho partecipato regolarmente dal 2004 e accumulate nel corso degli anni all'in fuori dell'osservazione specifica dei casi scelti.

4.1.3 I resoconti dell'esperienza: elementi per una comparazione

Da quanto emerso dalle note etnografiche dei laboratori e delle performance cui ho assistito, dalle interviste semistrutturate e dai documenti di cui mi sono avvalsa ho scelto di soffermare il mio sguardo sociologico su tre "dimensioni" emerse dalle azioni drammatica del Teatro del Lemming e del Playback South.

Queste tre dimensioni rappresentano tre elementi essenziali del processo di interazione sociale: la *comunicazione* (verbale e non verbale) tra ego e alter, lo *spazio* (inteso come ciò che Goffman chiama "ambiente") e il *sensu* attribuito alla comunicazione dagli attori sociali grazie alla comprensione del ruolo assunto dall'altro e dalla fiducia riposta nella coerenza dell'interpretazione altrui.

La comunicazione sta alla base di qualsivoglia relazione tra individui, è ciò che rende possibile la relazione stessa perché connota le azioni dando loro significato. Essa è inoltre il mezzo attraverso il quale questi individui interagiscono con e nell'ambiente che li circonda, esperendo lo spazio con il proprio corpo e i contesti situazionali con il proprio apparato cognitivo.

Ogni forma di esperienza teatrale assolve alla propria funzione comunicativa e sociale determinando il compito che il teatro svolge nella società attraverso la sua capacità di raccontare storie, di motivare azioni, di ordinare l'esperienza attraverso la narrazione. Il teatro, infatti, comunica grazie alla narrazione la quale però «non è solo veicolo della socialità - ma - strumento di sviluppo cognitivo e morale» (Longo 2012), perché contribuisce a costruire essa stessa significati socialmente disponibili. Certo, il teatro deve sopravvivere, e fatica a farlo, all'esistenza dei suoi equivalenti funzionali (Luhmann, 1984), all'attrattiva costituita da *competitor* come il cinema e la televisione e sta tentando di farlo, specialmente a partire dalla seconda metà del secolo scorso, puntando a ciò che rispetto ad essi lo distingue: la presenza viva, fisica nello stesso momento dei narratori e degli ascoltatori, all'interazione faccia a faccia. Pertanto, alcune compagnie e performer hanno indirizzato la propria azione all'esplorazione di questo aspetto a partire, come si è visto proprio dall'opera di Grotowski.

Pur attingendo a tradizioni diverse e a differenti modalità di intervento artistico, i casi studio del Lemming e del Playback condividono proprio l'obiettivo primario di coinvolgere lo spettatore in prima persona. Questi si trova impreparato all'evento, spiazzato dal ribaltamento dei ruoli perché da sempre relegato, nella storia del teatro,

ad un compito passivo e diviene improvvisamente l'elemento di incontro, l'anello di congiunzione tra due realtà parallele e distinte, quella del palcoscenico percepita comunemente come "finzione" e quella della platea, del mondo delle cose reali. Questo incontro realizza, quindi, una particolare situazione in cui i significati e il senso attribuito alle azioni si scontrano, si confondono dando origine ad un terzo regno di comprensione possibile dove lo spettatore non è più colui che osserva e basta ma al contempo non può neanche definirsi attore in quanto non professionista né membro della compagnia. Dall'altro canto ciò avviene anche per l'attore che in questa circostanza non si trova più ad essere il protagonista indiscusso dello spazio scenico, ma deve mettersi a servizio delle richieste esplicite ed implicite che provengono dal suo pubblico.

Ad una azione dello spettatore, sia anche raccontata verbalmente e non fisica come avviene nel Playback, corrisponde una reazione dell'attore all'interno di una cornice situazionale non ben definita, nella quale la codifica del *frame* è resa difficoltosa dallo spaesamento generato dalle disattese aspettative (fiducia) dello spettatore, che non sa bene cosa fare o cosa dire, e dalle inattese conseguenze dell'interazione.

Ho risposto all'invito degli attori di mettersi al centro della scena e raccontare un episodio della mia vita, quindi mi sono alzata, ma una volta lì non sapevo cosa dire. Mi sono ritrovata davanti al pubblico per mia scelta eppure ogni parola prima di essere pronunciata si fermava a lungo nella mia mente: ho avvertito un momento di disagio. Alla fine mi sono lentamente abituata e mi sono lasciata andare e le parole non si sono più fermate. Rivederle eseguite sulla scena mi ha scioccata nuovamente. Io sapevo come erano andate le cose perché, sai, ero stata io a raccontarle prima, ma non so (0,2) mentre le vedevo davanti ai miei occhi mi sembrava che fossero autonome. Ho visto tutto più chiaramente. (Playback South Performance, Candid Cafè 8 Maggio 2012 Londra, da un'intervista ad una spettatrice/attrice)

Uno spettacolo o una performance si costituiscono già a priori come eventi extra quotidiani che interrompono la routine, tuttavia restano situazioni pubbliche standardizzate in cui un certo modo di comportarsi, di parlare, di vestire è dato per scontato. La gente che va a teatro o si prepara in qualunque altro luogo a vedere uno

spettacolo di cui non conosce i contenuti o l'adattamento drammaturgico, si aspetta di trovare una sedia o una poltrona dove sedersi una volta valicato l'ingresso e valicato il biglietto precedentemente pagato, di certo non si aspetta di trovarsi ad occupare la scena insieme agli attori.

Il teatro di improvvisazione prepara gli artisti alla gestione dell'elemento casuale e non organizzato secondo esercizi precisi quali l'internalizzazione dell'imprevisto nell'azione da svolgere o l'assecondare una reazione spontanea purché coerente con la rappresentazione, tuttavia tanto nel caso del Lemming quanto in quello del Playback l'improvvisazione non è mai assoluta, vale a dire che non può eccedere rispetto alla costruzione narrativa della storia da portare a termine.

Cosa distinguerebbe, altrimenti, l'interazione teatrale da quella quotidiana? Se fossero uguali non si sarebbe bisogno di andare a teatro per "vedere qualcosa di diverso" e il teatro non potrebbe in alcun modo assolvere ad un compito esplicativo o dimostrativo dei processi consci e inconsci che strutturano le nostre vite; non riuscirebbe a mostrare il reale per quello che è: una costruzione sociale al pari di tante altre. Per fare ciò l'arte ha bisogno di raccontare storie, di mostrare finali alternativi, di far vedere l'invisibile, di sovvertire le regole della "normalità", di comunicare attraverso un linguaggio totale: visivo, uditivo, ma specialmente tattile.

Ciò che lega gli esempi che ho introdotto in questo studio, oltre l'esclusivo rapporto con l'uditorio partecipante, è l'impiego del "non verbale", della fisicità come *medium* per l'incontro con l'altro, come minimo comune denominatore dell'esistenza umana, ma soprattutto come mezzo per attraversare l'esperienza sociale. Il corpo ci permette di fare conoscenza empirica del mondo, di fatti e artefatti, attraverso i sensi e, contemporaneamente, il nostro psichismo sul quale inevitabilmente incidono le convenzioni sociali. Lo si è visto con gli esercizi di Stanislavskij, quanto il corpo che ha immagazzinato esperienze di spazialità e fisicità dei corpi altrui possa sollecitare la mente a sgomberare il campo dai preconcetti e viceversa quanto "l'allenamento emotivo" possa liberare il soggetto dalle repressioni fisiche esercitate dal sociale su di lui. In questo caso il corpo è importante ai fini sociologici perché è il tema della comunicazione sociale in quanto corpo dell'altro avvertito percettibilmente per cui mediante percezioni, bisogni, sessualità il corpo gioca un ruolo importantissimo nella comunicazione sociale. (Luhmann, 1988).

La comunicazione di tipo intenzionale si basa sull'esistenza di almeno due soggetti "ego" e "alter" che sono entrambi percettibili l'uno all'altro per un atto di

comunicazione che contiene il presupposto di reciproche aspettative da parte dei due attori coinvolti. Vi è anche una funzione della comunicazione in cui essa è chiamata dalla persona, intesa come nella sua fisicità biologica come interfaccia tra sistema psichico e sistema sociale, a concretizzazione delle esperienze simboliche fuori dal singolo corpo, cervello individuale. Il corpo è responsabile anche di un secondo tipo di comunicazione, quella non intenzionale e deducibile, per l'appunto, dal linguaggio non verbale.

Un altro elemento da inserire tra i caratteri di somiglianza che contraddistinguono le realtà teatrali scelte, a rappresentanza e sostegno delle mie ipotesi di ricerca, è il luogo nel quale l'evento viene realizzato: lo spazio che in quanto elemento "socialmente costruito" può essere costantemente ridefinito dalla "comunità" che lo occupa e che su di esso insiste con le proprie relazioni. Ne ho parlato a proposito del manifesto del *Terzo Teatro* (cfr. par. 3.3) della tendenza di alcuni gruppi contemporanei, proprio per via delle mutate esigenze di diffusione del pensiero e della cultura, di appropriarsi momentaneamente, ovvero per il tempo della messinscena, di spazi pubblici quali piazze, café, capannoni dismessi, edifici occupati da movimenti sociali e autogestiti: luoghi non convenzionali e non istituzionalmente predisposti allo svolgimento dell'azione scenica. Questa progressiva teatralizzazione degli spazi urbani sottolinea un mutamento di fine e di sostanza per cui la relazione attore-spettatore, in quanto relazione sociale ego-alter al pari delle altre, non ha più bisogno necessariamente della struttura fisica di un teatro perché questo ha mutato la propria funzione nel tempo non configurandosi e non volendosi configurare oggi come sterile occasione di svago identificata da un luogo adibito formalmente allo scopo dell'intrattenimento, ma al contrario con lo specifico intento di collocarsi come esperienza di vita dell'individuo.

4.1 Il Teatro del Lemming

4.1.1 Una presentazione: la leggenda dei roditori suicidi

Stavo solo sulla cima più alta della scogliera/guardai in giù, attorno a me/e tutto ciò che riuscii a vedere/erano coloro con i quali avrei voluto condividere tutto,/ che si gettavano ciecamente in mare.../Provai a chiedere che gioco fosse/ ma sapevo che non ci avrei giocato/ La voce, come fosse una soltanto, una voce

come quella di nessuno, mi giunse:/"Abbiamo cercato gli eroi/ed essi hanno trovato la volontà/ li abbiamo cercato a lungo su tutta la terra/ ma non vediamo un'alba/ora abbiamo osato bruciare il cielo/ma stiamo ancora sanguinando/Ci stiamo avvicinando alle scogliere/ora possiamo sentire la chiamata/Le nuvole si sono accatastate sui contorni delle montagne/non c'è via di scampo eccetto andare avanti/non chiederci una risposta ora/è fin troppo tardi per inchinarsi a quella convenzione/Che strada è rimasta se non morire?/Abbiamo rivolto lo sguardo agli Alti Re/e li abbiamo trovati ancor meno che mortali/ i loro nomi sono polvere di fronte alla giusta marcia/della nostra giovane, nuova legge/Con le menti che incespicano, ci precipitiamo giù/nell'oscuro portale/nessuno può arrestare il nostro tuffo finale/dentro le fauci sconosciute/e mentre gli Anziani sbattono le ciglia/ sanno che è fin troppo tardi per fermarci/Perché se il cielo è seminato di morte/Che senso ha prendere il respiro?- Espellilo/Quale causa è rimasta se non morire/alla ricerca di qualcosa di cui non siamo ben sicuri?"/Come quale causa è rimasta se non morire?/io che la nostra fine potrebbe arrivare presto,ma perché anticiparla?/Il tempo potrebbe finalmente dimostrare che solo i vivi riescono a commuoverlo/e non c'è vita nelle sabbie mobili/Sì, so che tutto è fuori controllo,/macchine oliate scivolano sulle rotaie/Giovani menti e corpi impalati in raggi d'acciaio.../ingranaggi che strappano ossa, /mostri dalla gola di ferro stanno provocando urla/la mente e la macchina in scatolano sogni.../ma c'è ancora tempo/Codardi sono coloro che fuggono oggi/la battaglia sta per cominciare/Non è una guerra con coltelli,/si combatte con le nostre vite/I lemming non possono insegnare niente/perché la morte non offre speranze,/dobbiamo cercare la risposta sconosciuta/ unire il nostro sangue, arrestare l'inondazione/prevenire il disastro.../Ci sono altre vie che non urlare tra la folla/cosa che ci rende solamente ingranaggi dell'odio/Guardate al perché e al dove siamo/guardate a voi stessi e le stelle e infine/quale possibilità è rimasta se non vivere/nella speranza di salvare i piccoli figli dei nostri figli?/Quale scelta è rimasta se non vivere per salvare i nostri piccoli?/quale scelta è rimasta se non provare? (Van der Graaf Generator, 1971).

Il testo citato è la traduzione di una canzone della band inglese Van der Graaf Generator, dal titolo "Lemmings". All'inizio pensavo di riportarne solo degli stralci estrapolati dalle strofe, ma poi considerata l'importanza dei suoi significati ho optato per ricopiarlo integralmente. Il brano è in grado di spiegare, parola dopo parola, tutta la poetica teatrale della compagnia al quale essa deve il proprio nome in un

volontario rimando, evidentemente, al suo messaggio e alla leggenda metropolitana del “suicidio di massa” di questi piccoli roditori. Nel 1958 la Disney aveva realizzato un documentario, come testimonianza naturalistica della vita reale dei lemming mostrando una scena in cui questi animali si buttavano tutti insieme giù da una scogliera uno dopo l'altro. Per questa scena, che commosse pubblico e giudici, la Disney vinse l'Oscar e la potenza del *medium* cinematografico generò il “mito”, di cui oggi sono testimonianza molti modi di dire comuni. Nel corso degli anni il mondo scientifico si è espresso per bocca di naturalisti, ed etologi animali che più volte hanno smentito la certezza di questo comportamento e opinione pubblica e giornalisti hanno fatto il resto provvedendo a decostruire questo mito e a diffondere la notizia che la troupe avesse creato artificialmente la scena del "suicidio" dei lemming, spingendone un piccolo branco a gettarsi in quel "mare" che in realtà era un fiume. Non è chiaro se i lemming sopravvissero né se i documentaristi avessero a loro volta preso spunto, consapevolmente, da una serie di leggende scandinave che raccontavano dell'orrenda morte, del destino implacabile, che si imponeva come “legge di natura” su questi piccoli animali. Non è un caso che nel 1987 il regista e compositore Massimo Munaro e lo scenografo e regista Martino Ferrari abbiano scelto il nome *Lemming* per connotare la loro proposta artistica ispirati dalla canzone dei Van der Graaf Genetator e dalla dibattuta vicenda del *fake* che più volte è stata al centro dello scontro tra il campo della scienza e quello mediatico. L'uso del mito come metafora di vita e di morte, ed efficace strumento di riflessione sul mondo, costituisce l'elemento fondante del lavoro teatrale del gruppo sin dai suoi esordi. Dunque il nome Lemming non proviene da un elogio al suicidio, ovviamente, ma dalla profonda convinzione dell'esistenza di un teatro in cui prevale l'idea del necessario "sacrificio" degli attori per condurre lo spettatore alla catarsi; un teatro che non ha paura di affrontare il tema della morte perché desidera trasformarla in un'opportunità di vita piena e consapevole. Nel concetto di sacrificio si rintraccia l'eredità lasciata da Artaud e dalla crudeltà dell'azione drammatica, in cui gli attori mettono in gioco loro stessi in prima persona e si fanno guida dello smarrito spettatore chiamato a partecipare della scena in circostanze a lui completamente sconosciute, in quello che è concepito come "un atto d'amore" al fine di donargli la possibilità di attraversare tutte le sue emozioni, le sue paure e i suoi desideri fino a giungere ad una liberazione, seppure momentanea, dagli schemi di comportamento sanciti dal vivere comune: un'esperienza all'in fuori dell'esperienza quotidiana. Ma la

catarsi, prima di tutto, deve essere sperimentata dalle guide stesse, per cui il Lemming si caratterizza da subito per una intensa vocazione nei confronti di una pedagogia dell'attore. Nello stesso anno della sua fondazione il duo si prepara allo spettacolo *Frammenti*, primo esempio in questa direzione, in cui ogni attore da vita a tre personaggi con caratteristiche e vicende molto diverse, ma lo fa mantenendo una propria individualità, una sola essenza di cui egli di volta in volta è voce e volto. In questa unità della persona dietro i ruoli costituiti dalle tre parti da interpretare (cfr. Goffman, 1982) si celano i tratti della pratica straniante brechtiana coniugata ad una liberazione non del personaggio ma dell'attore stesso. Liberazione che sopravviene grazie ad una danza crescente che scandisce uno scorrere incessante del tempo che incide sul mutamento dell'interpretazione al contrario di un mondo che rimane assolutamente incorruttibile rispetto al tempo. La danza spalanca le porte di un mondo altro, fatto di caducità ed esplosione di sentimenti, il mondo stesso non è che uno solo dei possibili tra infiniti altri mondi, o frammenti, dove magari danzare per la strada è cosa frequente, dove i significati e le regole sono altre da quelle conosciute. Il tema della realtà come costituzione intersoggettiva di sotto-universi o "realtà multiple", come le definisce Schutz a partire da una citazione di William James, è identificativo delle strutture narrative nonché dei contenuti veicolati dal Lemming. All'opera appena descritta, infatti, se ne aggiungono molte altre tra cui, quasi subito dopo, *Sogno dentro Sogno*, tratto da un romanzo di John Hill e con l'aggiunta di testi di Büchner e Pessoa, nel quale si racconta del viaggio di un uomo in un mondo a lui estraneo, di cui non conosce le regole. A momenti gli eventi gli sembrano essere reali per poi tornare a dubitare di una loro natura illusoria. Tutto può essere e non essere espressione di entrambi i casi per cui il protagonista non sa più se ciò che gli sta accadendo sia frutto di un sogno, o di una perdita di memoria o, ancora, il sogno di una perdita della memoria: «improvvisamente ciò che è conosciuto e familiare si allontana, diventa estraneo, minaccioso, gli elementi del reale si ricombinano in qualcosa di immaginario mantenendone però i confini precisi e amplificandone la freddezza» (Munaro, 1988). In questi primi lavori il regista utilizza il linguaggio della poesia insieme alla narrazione per immagini, le suggestioni evocative della musica insieme al linguaggio non verbale che rimarrà il *leitmotiv* anche delle successive produzioni, corpi che aggrovigliati rappresentano enigmatiche figure da decifrare. La società contemporanea maschera la mercificazione della vita con la libertà apparente garantita dal benessere Occidentale e diffonde l'epidemia

dell'estremo individualismo che conduce, inevitabilmente, all'isolamento della persona che finisce col trovarsi al di fuori di una *Città Chiusa* (premio Totola 1990). In questo clima apocalittico «la parola ha perso centralità – pertanto - non c'è un testo che precede la messa in scena: il dato visivo, la presenza fondante della musica, l'uso dei corpi nello spazio scenico quasi a disegnare misteriosi geroglifici, concorrono a costituire un lavoro in cui i segni hanno già valore di significato». Dopo un lungo periodo di incontri si realizza lo *Studio d'Ambiente: una sola Moltitudine*, chiamato così perché avente per obiettivo la ricerca di tutte le potenzialità di uno spazio e nutrito della visione poetica di Fernando Pessoa, da cui prende il proprio titolo e in cui si affronta il tema della frantumazione dell'io e il necessario confronto con l'altro. La compagnia si imbatte anche nel *Galileo* di Brecht che però resta un lavoro incompiuto per la morte del co-fondatore Martino Ferrari, evento che segnerà una pausa dai lavori del gruppo. A lui il Lemming dedica il Festival Opera Prima, volto alla scoperta e alla promozione di nuovi giovani talenti artistici, durante il quale presenta *Cinque Sassi*, dalla raccolta di poesie di Marco Munaro: lo spettacolo è segnalato come il migliore dell'anno dal critico Franco Quadri al Premio Ubu 1994.

Il 1995 tocca al *Faust*, spettacolo itinerante proposto fra gli spazi urbani di una città che nella stagione successiva subisce un riadattamento per spazi teatrali e viene portato in tour in numerose città italiane.

Del 1996 è *Il Galileo delle Api* proposto, fra l'altro, al *Festival di Volterra* mentre l'omonima opera video concorre al Premio Italia promosso al *Festival TTVV* di Riccione e nel Novembre dello stesso anno riceve, nell'ambito dei Premi Ubu '96, il Premio Giuseppe Bartolucci, dedicato alla memoria del noto critico. Si arriva così alla *Tetralogia sul Mito e lo spettatore* un insieme di quattro spettacoli in cui, attingendo dalle esperienze del Living Theatre fino a Grotowski e Barba, si indaga a fondo il legame con il pubblico, un pubblico a numero chiuso che proietta il gruppo verso una ricerca inedita ed entusiasmante caratterizzata dal coinvolgimento diretto, sensoriale e drammaturgico degli spettatori inaugurando, di fatto, una nuova fase per la compagnia. All'*Edipo - Una tragedia dei sensi*, che riceve sette segnalazioni al Premio Ubu 97, segue *Dioniso - Tragedia del Teatro* (1998), *Amore e Psiche - una favola per due spettatori* (1999) e *Odisseo - Viaggio nel teatro* (2000) e come post-fazione a questo progetto *A Colono - rito augurale per spettatore solo* (2001). Questi vengono ospitati nei più importanti Festival (Santarcangelo, Volterra, Polverigi, Drodesea, ecc.), Teatri italiani (Teatro Valle e Quirino di Roma, Teatro dell'Arte di

Milano, Gobetti di Torino, ecc.) ed europei, infatti, nel 2000 il Lemming è chiamato a rappresentare il teatro italiano alle giornate italo-francesi svoltesi a Marsiglia e promosse dall'ETI e dall'ONDA. Edipo è quello spettatore bendato che, invitato ad entrare da solo nello spazio scenico, vive su sé stesso la tragedia del giovane Re, sottoposto agli stimoli di un numero variabile di attori che lo circondano e lo guidano nell'attraversamento delle fasi di una drammaturgia itinerante. La prima vide l'esordio dello spettacolo in una *location* molto particolare scelta proprio per le sue caratteristiche architettoniche che in qualche modo proponevano un crescendo dell'intensità emotiva e l'avvitamento narrativo delle vicende di Edipo iniziate con una profezia conclusesi con l'avvenimento delle stesse: la Torre Pighin. Già nel 2009 le repliche ammontavano ad un numero di 3000, cui si aggiunsero altre 1000 due anni dopo. Nel 2011, infatti, la compagnia realizza *l'Edipo dei Mille* in occasione dei 150 anni dell'Unità d'Italia coinvolgendo 1000 spettatori, al termine di due lunghe sessioni laboratoriali con allievi e attori che divisi in gruppi guidati ciascuno da un membro storico della compagnia, realizzavano le repliche contemporaneamente in luoghi e spazi diversi della città di Venezia.

In *Dioniso*, a monte di undici attori, il numero dei partecipanti viene esteso a nove, un piccolo gruppo sollecitato alla partecipazione dalle baccanti nude e seminude che prendono tutti per mano e li invitano a ballare una danza frenetica facendo perdere a tutti il senso dell'unità spaziale garantita dalla visione frontale rovesciata in favore di una prospettiva in soggettiva e interna alla scena. L'effetto è il progressivo abbandono di alcuni modelli di difesa dall'altro e di un progressivo rilassamento.

Due adesioni soltanto occorrono perché la compagnia possa realizzare la favola di Apuleio che riporta in auge l'antico emblema dell'antitesi tra il cuore e la ragione in *Amore e Psiche*. Allo spettatore viene affiancato un compagno di avventure, generalmente di genere opposto al proprio, che insieme a quattro lemming vive l'esperienza di un conviviale banchetto in cui gusto, olfatto, vista, tatto, udito lo avvolgono totalmente ricordandogli le potenzialità sensoriali del suo corpo in comunione con quello altrui, rompendo il muro dell'estraneità tra i due spettatori partecipanti.

A chiudere la tetralogia è *l'Odisseo*. Dopo uno, due, nove partecipanti alla volta, Munaro inizia ad interrogare il teatro non solo nella dimensione più individuale dell'espressione della socialità ma in quella della comunità in cui gruppo relativamente grande di soggetti condivide gli stessi intenti e la stessa esperienza.

Una comunità, che trae origine dalla perfetta unità e dalla fusione delle volontà degli individui che ne fanno parte, in una realtà naturale e sensoriale alla quale si partecipa immedesimandosi completamente in essa, emotivamente, in modo istintivo (cfr. Tonnies, 1). La comunità dell'Odisseo è composta da un minimo di trenta spettatori ad un massimo di cento, una compagnia di achei che si ritrova ad iniziare il suo viaggio al buio: nel ventre del cavallo di Troia in cui ogni singolo spettatore incarna Ulisse e con gli altri è ammassato nel retro del palcoscenico. Una battaglia da inizio alla rappresentazione, suddividendo il pubblico in altri piccoli sotto-gruppi chiamati a muoversi in tutto lo spazio del teatro nei vari momenti del racconto di Omero indirizzati verso questo o quell'episodio da una guida. Come in Amore e Psiche il banchetto serve a recuperare la comunicazione tra tutti coloro che prendono parte alla performance, non importa in che ruolo. Intorno alla tavola imbandita, attori e spettatori celebrano insieme una nuova comunità, un insieme di sentimenti comuni e reciproci sulla base dei quali i suoi membri rimangono uniti. Per suggellare questa festa Penelope, al centro della scena, propone a tutti un brindisi.

Dal 2002 i membri il Lemming si trova a gestire una residenza teatrale a Rovigo dove elabora un personale programma pedagogico sull'attore esteso, tramite la pratica dei laboratori, a tutto il territorio nazionale.

Nel gennaio 2003 scompare improvvisamente, dopo una breve e violenta malattia, Roberto Domeneghetti fra i protagonisti principali dell'attività del Lemming di questi anni. A lui è dedicato, dopo una gestazione durata quattro anni, *Nekyia viaggio per mare di notte - Inferno Purgatorio Paradiso*, "radicale reinvenzione" delle tre note cantiche dantesche che riprende il tema centrale della comunità. Da questo momento il Lemming inizia una nuova fase di ricerca rinunciando alle limitazioni imposte dal numero fisso ed esiguo dei partecipanti ma non alla loro partecipazione attiva.

A noi oggi interessa una riflessione sulla comunità. Mentre per quasi dieci anni ci siamo interrogati sullo spettatore al singolare, oggi per noi è importante pensare al teatro come luogo di un rito collettivo e interrogare gli spettatori a partire dalla loro dimensione collettiva e pubblica. Abbiamo pensato a Dante come ad un eroe collettivo (Munaro 2003)²⁰.

²⁰ Munaro. M., tratto dal documentario realizzato da Michele Sciancalepore per Retrosцена Sat 2000, nell'Ottobre 2009, disponibile su <https://www.youtube.com/watch?v=pO8ztcBxV7M>

Dopo la tetralogia la compagnia ritorna a ristabilire la funzione del *logos*, della parola che parla direttamente alla coscienza del pubblico: lo spettatore è fatto sedere sulla rete di un letto, a stretto contatto con le anime dei dannati che contorcendosi e protendendo le braccia verso di lui gli chiedono aiuto "Cosa guardi? Aiutami!" mentre lo rimproverano di rimanere inerme con una chiara citazione di Benjamin " Lui preferisce - inteso lo spettatore- l'immagine alla cosa, la copia all'originale, la rappresentazione alla realtà". Parallelamente il gruppo realizza anche un nuovo dittico *Il rovescio e il dritto: a porte chiuse* e *Il sangue degli altri* personale riscrittura del pensiero esistenzialista francese che mette in scena la vita partigiana chiedendosi in quale forme e con quali modalità si realizzi il rapporto potere-società. L'esito di questa ricerca è un'*Antigone* che debutta alla Biennale Teatro di Venezia nel Marzo del 2009. Nel video promo di Antigone, durante le riprese di una prova aperta alle telecamere ma senza spettatori, Munaro lancia il suo messaggio che, attraverso il provocatorio suggerimento a rimanere seduti, esplica ed auspica la vera funzione del teatro come esperienza con l'altro nella dimensione autentica di un incontro lontano dalle regole e dalle loro certezze, al di là di ogni fatto estetico o culturale: al pubblico spetta una scelta non solo drammaturgica ma etica:

Siete seduti dalla parte di Creonte perché voi credete che le leggi debbano essere rispettate e chi le trasgredisce deve essere punito. Non ci può essere nulla di più profondo della legge, perché la legge unisce gli uomini in un vincolo comune. L'uomo è un animale sociale e per vivere insieme ha bisogno di regole condivise che tutti siamo tenuti a rispettare. Adesso voi dovete decidere se restare seduti o se alzarvi e seguire Antigone sul palcoscenico. Anche il tuo destino sarà cambiato, ma se resterai seduto potrai guardare con chiarezza le cose e restare lucido. Solo se resterai lucido potrai vedere le cose per quello che sono. Voi siete venti qui per guardare perché il teatro è il luogo dello sguardo e non certo per farvi coinvolgere o per farvi sporcare il vestito ma state attenti perché se deciderete di alzarvi e seguire Antigone dovrete prima levarvi le scarpe, le giacche, le borse e gli orologi. Salirete sul palco e dovrete indossare una veste bianca e un velo in testa e sarete coinvolti. Restate seduti...restate seduti (Teatro del Lemming, Antigone, 2009).

A colui che deciderà di alzarsi e metaforicamente andare incontro al suo destino spetta l'abbandono di ogni oggetto superfluo e una nuova vestizione seguita dal rito iniziatico insieme con gli attori. Le vesti bianche rendono gli spettatori indistinguibili

agli occhi del resto del pubblico in sala, ad alcuni di loro è chiesto di sdraiarsi mentre sui loro corpi ondeggia un velo, bianco anch'esso e illuminato solo da una piccola luce che viene percepita flebile dalla platea e che si muove sul nero fondale. Come in una specie di *panopticon* foucaultiano, alcuni spettatori guardano, non visti altri spettatori che, pertanto, non pensano di essere osservati.

Come ho precedentemente scritto motivando le mie scelte, ho preferito il Lemming ad altri artisti anche per il suo costituirsi come fucina per la sperimentazione, come laboratorio per il perseguimento di un linguaggio teatrale in grado di mutare al mutare delle esigenze della società, esempio ne è il laboratorio del 6 Marzo 2006 svoltosi in una piazza di Rovigo davanti agli occhi sorpresi dei passanti che vedono un gruppo di persone vestite di bianco che come angeli si abbracciano e volteggiano insieme a coppie di due. Nel 2008 l'eco dei lavori del gruppo arriva all'orecchio e al vaglio delle istituzioni territoriali della regione Veneto che attraverso il Comune di Rovigo affidano alla compagnia la direzione e la gestione del Teatro Studio che ospiterà le successive produzioni tra cui *l'Amleto* nel settembre 2010.

Quello sul giovane principe di Danimarca è un lavoro lungo e complesso che si costruisce, come molti altri spettacoli della compagnia sin dalle origini della sua nascita, attraverso la lunga fase di ricerca preparatoria alla messinscena aperta ad attori, ad aspiranti tali e a semplici cittadini incuriositi dal tema proposto. Dell'opera esistono due versioni, una teatrale e l'altra itinerante. Nella prima, al contrario della tetralogia dello spettatore volta a diminuire la distanza tra osservatori ed osservati, il confine tra i ruoli è sottolineato di proposito con l'escamotage dell'episodio meta teatrale alla corte di Claudio che rivela a tutti l'efficacia di un teatro in grado di rivelare la verità. A rafforzamento di questa divisione tra chi agisce e chi osserva è lo schernire il pubblico per il suo silenzio, perché non possiede battute da recitare. Lo spettacolo inizia con gli attori vestiti di eleganti abiti che accolgono gli spettatori seduti su poltrone collocate al di sopra palcoscenico offrendo loro spumante e biscotti in una dolcezza che presto si trasforma in violenti comportamenti animaleschi e orge volte a provocare il pubblico e ad "intrappolarne la coscienza" con una serie di domande cui esso non può rispondere. Una scissione improvvisa che accompagna il dualismo amletico e il dualismo del teatro come simulacro da un lato ed esperienza dall'altro, mentre nella penombra costante della luce delle candele viene bruscamente interrotta da fari che si accendono tutti insieme accecando e scioccando il pubblico che ormai non può più rimanere passivo mentre appare lo

spirito del fantasma. La follia di Amleto diviene follia del mondo intero, mentre sfilava il corpo nudo di Ofelia trasportata all'interno di una carriola. Tutto si conclude nel silenzio, privo di applausi, degli attori che si allontanano continuando a fissare il pubblico. La seconda versione, quella itinerante, ha per titolo *Le stanze di Amleto*, e tra i vari luoghi in cui è stato replicato è elencato anche il sotterraneo di San Regolo a Lucca in cui lo spettatore vive un primo momento di comunità con il resto del pubblico per poi trovarsi ad affrontare la solitudine in un labirinto in cui è indotto a smarrirsi continuamente nella ricerca del proprio spazio, della propria non precostituita drammaturgia.

L'Amleto ha aperto la strada ad una trilogia shakespeariana che ha visto debuttare, lo scorso anno, *Romeo e Giulietta - lettere dal mondo liquido* una riflessione sull'amore ai tempi della "modernità liquida" in cui secondo il sociologo Bauman i legami tra gli individui si sono liquefatti per via di un'accelerazione del tempo digitale della comunicazione mediale e sincronica e di quel senso della precarietà che contraddistingue il vissuto dell'individuo post-moderno che si ritrova "punto instabile" in uno scorrere incessante. Durante la *pièce* viene più volte chiesto alle persone presenti in sala se sia ancora possibile un amore fatto di sacrificio (com'è quello che contraddistingue la poetica del Lemming) o se come si possa sopravvivere alla perdita di una persona amata vivendo l'interruzione del fluido generata e scandita dalle fasi del lutto. Sempre allo spettatore sono dedicate le lettere d'amore pronunciate talvolta in proskenion o in platea e certe altre udite lontane come voci fuori campo forse riverberi di un'esperienza. Gli attori attraversano più volte la sala, si fanno largo tra il pubblico sul filo sottile di una prossemica a cavallo tra riflessione e riconoscimento, tra un ideale "qui con te" e un "lì senza di te" mentre il pesciolino che da solo nuota nella bolla di vetro viene, finalmente, raggiunto da un compagno così che la pena della prigionia si faccia più lieve. Il perché delle lettere nell'era della messaggeria istantanea è nutrito dalla "solidità" del mito che resiste al tempo come unità mimetica con le nostre vite. Anche questa creazione del Lemming, come le altre ha seguito un percorso pedagogico che ha visto la compagnia passare attraverso numerose fasi laboratoriali prima di metterla in scena, tra cui il coinvolgimento di studenti delle scuole superiori sia giovani attori sotto i trent'anni desiderosi di percorrere questa contro la liquefazione.

Questa particolare attenzione nei confronti degli adolescenti e dei loro disagi, della loro educazione ad amare, sottolinea gli scopi socio-pedagogici di Munaro e dei suoi.

Ogni evento del Lemming presuppone un metodo di lavoro di tipo quasi etnografico (dico quasi poiché non è finalizzato ad un'analisi scientifica ma solo allo stabilire un feedback con la controparte rappresentata dall'uditorio e dai propri compagni) perché, come ho detto, il regista chiede ai suoi collaboratori di tenere un diario di lavoro durante le prove di realizzazione di uno spettacolo dove vengono annotate circostanze, sensazioni, impressioni e lo stesso chiede agli spettatori che hanno assistito alla performance tramite il riscontro di un commento a caldo lasciato pubblicamente sul loro sito o inviato, in forma privata, per email.

Per le diverse modalità di adattamento drammaturgico e le differenti finalità esplorative all'interno del rapporto singolo-collettivo, individuo-società ho scelto di partecipare, tra le opere che in quel periodo il Lemming promuoveva in tour, ad un laboratorio prima del debutto di Amleto e su di esso incentrato e, successivamente, alla straordinaria e irripetibile occasione costituita dall'Edipo dei Mille. Nelle pagine seguenti i tre elementi della comunicazione, dello spazio e del senso che danno luogo all'interazione sono analizzate all'interno del gruppo "dei pari" costituito dagli attori, o come li ho definiti in merito a questo specifico rovesciamento di ruolo che li contraddistingue nella drammaturgia del Lemming, dagli attori/spettatori. Nel paragrafo successivo relativo allo spettacolo dell'Edipo dei mille verranno riferite a ciò che avviene dal punto di vista dello spettatore/attore.

Quello che segue è il resoconto e l'analisi di quanto ho appreso attraverso la mia esperienza etnografica.

4.1.2 La comunicazione, lo spazio e il senso: esperienze dal laboratorio *Le stanze di Amleto*

Quando inoltrai la richiesta di partecipazione al primo laboratorio di Munaro nell'Aprile 2010 presso la direzione artistica del Piccolo Teatro Unical che ne costituiva la struttura ospitante, inviai il mio curriculum artistico e non il curriculum studiorum certa che questo avrebbe facilitato il mio accesso al campo, avendo già io numerose esperienze teatrali alle spalle, optai quindi per una osservazione coperta. Successivamente, ad un giorno e mezzo di intensa attività laboratoriale quando mi capitò finalmente l'occasione di rimanere da sola con lui per una ventina di minuti durante la pausa pranzo, svelai solo al regista del Lemming di essere lì per voler

andare oltre il training di introduzione al suo metodo di lavoro come semplice praticante e appassionata di recitazione e di essermi posta l'obiettivo di vivere e osservare ciò che mi accadeva intorno, ai fini della mia ricerca di dottorato in Sociologia. Gli parlai in modo molto generale, che ero interessata al legame tra la mia disciplina di studio e le pratiche del teatro messe in forma attraverso le opere di giovani e sperimentali compagnie. A quel tempo non avevo ancora contezza del percorso che avrebbe preso il mio lavoro. Lui rimase piacevolmente incuriosito e in quella occasione parlammo delle nostre esperienze di lettura di Goffman, parlammo di ruoli, di senso comune e, ovviamente, di teatro.

Al laboratorio erano ammessi studenti del DAMS, poiché a loro era principalmente rivolta l'adesione, ragazzi provenienti dalle varie compagnie teatrali che insistono sul territorio calabrese ma anche a persone, quattro per l'esattezza, alla loro prima "prova" drammatica purché fortemente motivate a lanciarsi in questa esperienza; per un totale di 30 persone in tutto.

Il laboratorio aveva una durata di 25 ore distribuite in quattro intensi giorni di lavoro e aveva per titolo *Le stanze di Amleto: i cinque sensi dell'attore* il che lo descriveva come un tipo di training teatrale dal carattere fortemente simbolico e lo si poteva inoltre dedurre dalle premesse che precedevano gli esercizi e ogni improvvisazione. L'intima atmosfera di un cerchio iniziale con tutti i partecipanti sul palcoscenico alla luce soffusa dei pc-theatre²¹ e a platea in buio ci ha lentamente introdotti nel mondo del mito di Amleto, un mondo relativamente lontano dal suo ruolo pubblico di principe di Danimarca, concentrato *in primis* sul privato delle sue relazioni sociali ed affettive, sulle forti discrasie tra il suo bisogno di solitudine e il suo bisogno di relazione.

La comunicazione che si realizza all'interno degli esercizi del Lemming si basano su un forte utilizzo del linguaggio mitico per facilitare l'incontro con l'altro, all'interno di una cornice extraquotidiana quale può essere quella di un teatro o quella di una stanza buia illuminata solo da candele. Questo ricorso rimanda all'importanza che il mito ha per la società, sin dai tempi dei culti primitivi e per la funzione comunicativa ad esso attribuita dalla tragedia. Da un lato la forza che il mito possiede nel mantenimento dell'ordine sociale come espressione dei dettami della tradizione ne fa il "modello retrospettivo di valori sociali" ma dall'altro il cambiamento dei contenuti

²¹ È un tipo di faro teatrale che, montato sulle americane, illumina il palcoscenico.

di ciascun mito varia in dipendenza della collocazione sociale del suo narratore e del suo contesto, per cui svolge la propria funzione lì dove si determinano forti tensioni e mutamenti profondi dell'ordine sociale (cfr. Malinowski 1922).

Dai tempi della sua nascita la tragedia ha fatto del materiale mitico occasione di riflessione sui conflitti di carattere etico e morale affrontando attraverso di esso le più annose questioni che riguardavano la società cui si riferiva, un po' come fosse metafora del presente in quanto patrimonio comune di tutta la grecità e quindi costituivo di una memoria collettiva per tutti, in altre parole, ha attribuito ad esso una funzione sociale.

L'importanza del mito non risiede unicamente in ciò che esso racconta ma in ciò che intende comunicare mediante ciò che esso racconta. Con la tragedia greca, e tutte le sue successive rivisitazioni, alla funzione comunicativa del mezzo teatrale si aggiunge quella del mito che si occupa del sociale, della politica, della religione, delle relazioni, dell'etica e in essa non ha mai assunto una funzione ludica ma sempre comunicativa trasmettendo valori reali e problematizzando la società affrontando i profondi dilemmi che attraversavano il concetto di giustizia (Jellamo, 2011) e, soprattutto, comunicando al pubblico non la narrazione ma piuttosto servendosi di essa per comunicare. Il teatro della tragedia greca parlava attraverso il mito ma non lo raccontava, lo rivestiva di significato, lo rielaborava, lo arricchiva di nuovi significati. L'opera di Munaro, proprio perché provocatoria nel senso del voler suscitare di proposito delle reazioni fuori dagli spettri di quelle quotidiane, attraversa le tre dimensioni dell'interazione, ovvero la comunicazione, lo spazio e il senso dell'azione, con il coinvolgimento dello spettatore e dell'attore in un intenso riferimento al mito proprio della sua concezione ritualistica dell'incontro teatrale. Questa matrice socio-antropologica unita alla visione di un teatro politico, nell'accezione artaudiana di un teatro capace di mostrare i conflitti e di parlare alla coscienza dello spettatore, fa vivere nel rito teatrale riproposto dal Lemming, che in alcuni esercizi e spettacoli per la loro efficacia è del tutto paragonabile ad un vero e proprio rito religioso, quella comunione profonda tra celebranti e adepti. È questa comunione che lascia emergere chiara la natura sociale dell'uomo e al contempo la sua più intima individualità:

l'uomo è duplice. In lui vi sono due esseri: un essere individuale che ha la sua base nell'organismo, e il cui ambito d'azione risulta quindi strettamente

limitato, e un essere sociale che rappresenta in noi, nell'ordine intellettuale e morale, la realtà più alta che possiamo conoscere mediante l'osservazione, cioè la società (Durkheim, 1912, trad. it. 1963, p.18).

Come teorizzato da Schechner lo studio delle performance (teatro, danza, e altre forme d'arte) come un genere di interazione personale e sociale presuppone il concetto di *actual*, un recupero delle esperienze passate che le società post-moderne attuano nelle loro pratiche sociali tra cui le forme artistiche della performance e in cui l'archetipo del mito si fa mezzo comunicativo di un rito quasi religioso. Nota lo studioso Fabrizio Deriu che, infatti, l'*actual* è una nozione chiave perché si specifica come quella forma di attività performativa che «attualizza alcune proprietà del rito rimanendo però concretamente manifestazione della società postindustriale» (F. Deriu, 1988). Ne *Le stanze di Amleto* e in generale in tutta la produzione del Lemming, il mito e il teatro si propongono insieme come linguaggio e modalità dell'esperienza che si lascia fruire in uno spazio spoglio, che accoglie l'incontro e che si fa luogo di neutralità perché privato di ogni orpello scenografico e di ogni connotazione politica: soddisfatto solo dalla ridondanza dell'informazione contenuta nella struttura mitica stessa restituisce l'essenzialità della relazione con l'altro.

Dopo sussurre, timide presentazioni individuali in cui ciascuno diceva il proprio nome, quello dei propri genitori e raccontava brevemente la storia della scelta del nome che gli era stato donato alla nascita, qualora ne fosse a conoscenza, siamo stati divisi in coppie e invitati ad esplorare una dimensione fisica della relazione con l'altro nella mitica diade Ofelia-Amleto. Un attore impersonava il principe e l'altro la bella figlia di Polonio, non importava che l'uno sapesse esplicitamente del ruolo scelto dall'altro né se entrambi gli attori appartenessero allo stesso sesso - il mito ha sempre una dimensione transpersonale -. Senza scambiarsi una parola, dopo l'introduzione di Massimo Munaro all'attività, la magia aveva preso inizio nel silenzio del teatro vuoto al solo suono di una canzone dal ritmo lento, una ballata. Il tema dell'esercizio vedeva Ofelia risvegliare il corpo dell'amato dal torpore di un lungo sonno in un tempo assai precedente ai funesti eventi che li avrebbero coinvolti. Amleto in piedi ad occhi chiusi riceveva il dolce massaggio di lei. Il risveglio partiva dalle dita dei piedi e proseguiva dalle caviglie lungo le gambe fino ai fianchi e al tronco e poi dalle dita delle mani alle braccia, alle spalle fin su la testa attraverso un lieve massaggio volto a sciogliere ogni tensione muscolare, nel

gesto d'amore di prendersi cura del corpo altrui e delle sue fatiche e fragilità. Quando il primo attore aveva terminato la propria azione sul compagno poteva dargli il cambio e porsi nella condizione di ricevere a sua volta le attenzioni altrui. L'esercizio in sé, nella sua pratica, fa parte delle tecniche di warm-up.²²

Verso la fine, io e la mia Ofelia abbiamo iniziato a muoverci insieme nello spazio, ad esplorarlo stretti come in una danza che diventava sempre più vivace. Quando ho riaperto le palpebre e mi sono risvegliata anche le altre coppie ballavano a ritmo di musica, chi ad occhi aperti e chi trasportato dalle mani del partner. Due perfetti sconosciuti stavano comunicando, stavano interagendo senza bisogno di alcun convenevole per avviare la conversazione, erano i corpi che dialogavano tra loro.

Al contrario delle altre volte che ho eseguito e visto eseguire questa tecnica ho notato che l'inserimento dell'azione all'interno del tema drammaturgico del mito di Amleto ha contribuito a diminuire l'imbarazzo dell'incontro con l'altro nell'approccio intimo e tattile al suo corpo, in una relazione di prossimità quasi terapeutica per entrambi. A questo proposito mi è venuto in mente il metodo Resseguier²³ (Rende 27 aprile, 2010, laboratorio *Le Stanze di Amleto* a cura di Massimo Munaro, note dal diario etnografico).

Nell'interazione faccia a faccia la comunicazione è resa fluida dai ruoli ricoperti dai soggetti che la realizzano e ogni azione è collocata all'interno del contesto di senso che la connota come situazione definita dal gioco delle parti. Il cliente di una banca, ad esempio, consegnerà il proprio danaro all'impiegato di turno allo sportello certo che questi non fuggirà via con i soldi per la funzione e la responsabilità che esso ha nei confronti dell'istituzione bancaria di cui è dipendente. Nel caso specifico

²² Esercizi di riscaldamento fisico che precedono ogni tipo attività che prevede il movimento e l'uso del corpo e servono a prevenire strappi muscolari e a sciogliere eventuali contrazioni.

²³ Il Metodo Resseguier, teorizzato dal fisioterapista francese Jean Paul Resseguier nel 1986, è una nuova tecnica di umanizzazione, un insieme strutturato di pratiche che, attingendo da varie discipline come la psicologia, pedagogia, filosofia, specialità mediche e pratiche della medicina orientale, si prefigge il ripristino "dell'integrità funzionale" della situazione o della persona. Esso si occupa dell'attitudine che un individuo assume durante lo svolgimento delle proprie attività anche in funzione della relazione con l'altro, chiamata anche "postura d'accompagnamento". «Essa è il tono silenzioso e preciso del nostro posizionamento, uno stato d'essere chiaro e distinto, di vera disponibilità ad agire acquisendo un contatto diretto e attento con la situazione nella quale ci si trova» (Resseguier, 1986). Questo tipo di attitudine implica uno stato attivo dell'attenzione per la quale la presenza-partecipazione di chi accompagna diventa costante, assoluta e diffusa per permettere sia all'incontro che all'altro di vivere pienamente il momento. In questo modo si possono dinamizzare gli innati meccanismi omeostatici che generano una spontanea sensazione di maggior autonomia dell'individuo e la possibilità di vivere il contesto relazionale in maniera più partecipativa.

dell'allenamento teatrale il soggetto sa che il partner gli sta prendendo la mano non perché innamorato ma perché al suo pari è un attore chiamato a svolgere il proprio lavoro. Tuttavia, in questa situazione il ruolo viene rafforzato dalla figura del mito che assolve al compito di una sollecitazione liberatoria, come ha più volte detto Barthes, il mito come metalinguaggio lascia che sia il significante a veicolare un altro significato.

La figura di Amleto si riflette, quindi, su due livelli dell'interazione che si compenetrano sostenendosi reciprocamente: un primo livello in cui esso costituisce la parte dell'attore che pone in essere l'azione nell'interpretazione del suo personaggio e un secondo livello in cui in virtù della forza mitica che porta con sé rende ancora più naturale l'interazione tra l'attore e il suo partner. I riti teatrali, come i riti religiosi, di fatti «costituiscono modi di agire che sorgono in mezzo a gruppi costituiti e sono destinati a suscitare, a mantenere o a riprodurre certi stati mentali di questi gruppi» (Durkheim, 1912, trad. it. 1963, p.11).

Seppure con le dovute precauzioni mi sembra si possa proporre un paragone con la comunicazione mediata dal computer (Cmc). Guardando agli effetti, e non al *modus comunicandi* o tanto meno al mezzo utilizzato, è come se la comunicazione mediata dal linguaggio mitico all'interno del contesto teatrale favorisca un ulteriore allentamento dei freni inibitori che consente un contatto profondo con l'altro, sconosciuto, e che permette di compiere azioni che nel quotidiano si realizzerebbero soltanto ad un certo grado di conoscenza reciproca dei soggetti, come l'accarezzarsi, l'abbracciarsi, il prendersi la mano e danzare insieme.

Nessuno, se ci si pensa, accetterebbe mai di trovarsi solo, bendato, sdraiato su un materasso e di venire accarezzato da numerose persone sconosciute e di sessualità incerta senza provare sgomento di fronte all'abbattimento di un ancestrale tabù. La distanza che caratterizza, nella nostra cultura, il rapporto fra attori e spettatori, e più in generale il rapporto fra persone estranee, viene fatalmente abolita. (Munaro, 2010, p.29).

Come nel caso della banca così in quello tra i due attori coinvolti in una improvvisazione teatrale, gli individui si aspettano dall'altro azioni coerenti con il loro ruolo e coerenti rispetto alla circostanza, in una reciprocità di prospettive che è un atteggiamento naturale della vita quotidiana: entrambi hanno fiducia che l'altro porterà a termine il suo compito "normalmente". È per questo che ogni gruppo,

comunità o compagnia di teatro costruisce sé stessa a partire da una serie di esercizi volti a creare un forte legame di fiducia tra membri che la compongono. Proprio come quando un cliente lascia il proprio denaro all'impiegato di banca così un attore deve fidarsi del fatto che uno spettatore non salirà sul palco per recitare un pezzo del copione di un altro spettacolo o che sulla scena il proprio compagno non dirà battute che non spettano al proprio personaggio: egli dovrà fidarsi e lasciarsi cadere di spalle dall'alto di un tavolo verso terra sicuro che verrà afferrato dai suoi compagni.

Le regolarità comportamentali dei detentori di ruolo fanno sì che il senso attribuito dagli altri alle loro azioni sia inserito in una "percepita normalità"²⁴ insita negli eventi standardizzati, tipici, continui, riproducibili delle strutture sociali e delle istituzioni. L'etnometodologia si concentra sugli eventi percepiti come "privi di senso", atipici, arbitrari quelli che generano smarrimento, incertezza, ansia, incongruenza.

Nella società così come avviene in un gruppo i ruoli vengono ricoperti all'interno di sistemi normativi e di regole che li organizzano e disciplinano, governati da codici di riferimento fissi (*frames*) i quali determinano attese sul comportamento altrui. Le regole di qual si voglia gioco a determinare i comportamenti di gioco. Così come in varie situazioni di gioco o nel sognare, o addirittura nel teorizzare scientifico, così anche nel gioco teatrale e nella rappresentazione di una scena sul palcoscenico (cfr. Garfinkel, 1963) regole troppo ambigue, set di ruoli in conflitto o conflitti tra persone che ricoprono lo stesso ruolo (cfr. Merton, 1968) interrompono il flusso continuo della comunicazione normale. Quando questo avviene subito i giocatori tentano di accordarsi tentando di ripristinare la "normalità" e di superare l'*impasse* (cfr. Goffman, 1974). Se l'ambiguità consente però al giocatore di trovare ugualmente un senso da attribuire alle azioni, come nel caso in cui egli considera tutto uno scherzo, e di attingere ad una gamma di possibilità per far fronte alla circostanza, diverso è il caso, invece, di una condizione priva di senso nel campo degli eventi perché nonostante la tendenza a dare una spiegazione logica a ciò che appare fuori luogo o addirittura incomprensibile, il soggetto è incapace di vedere alternative di comportamento tra cui scegliere. Quando non è la regola ma l'intero set di gioco che

24 Con percepita normalità degli eventi Harold Garfinkel si riferisce «ai caratteri percepiti come formali che gli eventi dell'ambiente assumono per il soggetto in quanto: istanze di una classe di eventi, la tipicità, "possibilità" di realizzazione, la probabilità, la comparabilità con eventi passati e futuri; condizioni del loro accadere, le relazioni causali; collocazione di un insieme di relazioni mezz-fini, l'efficacia strumentale, necessità rispetto ad un ordine naturale o morale, la necessità morale» (Garfinkel, 1963, p.45)

viene disatteso quando, in altre parole, l'intero codice muta, ci si trova dinanzi alla incapacità di afferrare il senso delle cose e le reazioni possono essere tra le più critiche e disparate. C'è chi persevera nell'utilizzo del vecchio codice ostentandone le regole, chi abbandona il vecchio senza decidere di optare per uno alternativo e chi lascia l'ordine precedente in favore di uno nuovo. Garfinkel e i suoi allievi, sperimentatori, condussero questa indagine sui giocatori di tris giungendo alla conclusione che il rifiuto di regole alternative si esprime con un disturbo maggiore rispetto a quello di chi decide di aderire ad un cambio di paradigma. Questa asserzione può essere applicata anche alle reazioni degli spettatori agli stimoli proposti dagli attori del Lemming, con una fondamentale distinzione tra le reazioni di un attore nel gruppo degli attori all'interno del laboratorio (attore/spettatore) e quelle dello spettatore membro esterno al gruppo già costituito rappresentato dalla compagnia degli attori come avviene nell'Edipo. In questo caso essi agiscono su di lui e lo guidano verso il nuovo ordine di distribuzione delle parti che lo vede partecipe dell'azione scenica (spettatore/attore) e non passivo osservatore come nel vecchio codice. Sia nel caso in cui l'attore teatrale si trovi a subire l'azione da parte dei suoi colleghi e compagni all'interno di una prova sia nel caso in cui essa provenga da uno spettatore chiamato ad interagire, per lui il codice di gioco resterà lo stesso: lo spettacolo, anche se interattivo, ha un tema, dei quadri da sviluppare e lui ha la sua parte in quanto interprete; una parte che affronta preparato qual è, in quanto professionista dell'improvvisazione teatrale, anche dinanzi all'imprevisto generato da chi ha reagito male al capovolgimento dei ruoli. Per lo spettatore, nonché per l'attore poco esperto, impreparato, alle sue prime esperienze di interazione, il discorso cambia. Mutando la regolarità prevista dal comportamento dello spettatore e mutato l'ambiente in cui avviene la relazione (non solo perché la location non è quella teatrale ma uno spazio teatralizzato ma anche perché nella circostanza dell'essere bendato, come nel caso di Edipo, l'ambiente è privato di quella parte osservabile delle sue connotazioni fisiche), lo spettatore "perde di vista" il set di regole fisse del gioco proposto storicamente dalla quarta parete. In altre parole lo sperimentatore o sollecitatore sa che le regole del gioco cambieranno perché è egli stesso a cambiarle, mentre lo spettatore o l'attore profano vive il venir meno delle aspettative sul comportamento altrui: un tradimento della fiducia.

I lavori del terzo giorno sono iniziati, come sempre, dal warm-up. Questa volta né Amleto né Ofelia, ma Dante e Beatrice emblema di un amore più che platonico, trasposto nella dimensione del culto: un amore sacro e colmo di devozione. Il tema drammaturgico suggeriva, quindi, un risveglio tattile del corpo del partner che come un soffio leggero, si risolvesse, benché non ci siano regole scritte o sceneggiature da seguire, più in lievi carezze che in una sorta di massaggio e, nel suo finale, più in un abbraccio che in una danza. Ci siamo quindi dislocati nello spazio, a coppie, iniziando l'attività uno ad occhi chiusi, colui che doveva essere guidato e risvegliato, e l'altro ad occhi aperti, ossia chi aveva il compito di guidare e risvegliare. A ciascuno veniva sempre affidato un partner diverso di volta in volta. L'indicazione data da Munaro prima dell'inizio dell'improvvisazione era stata una riflessione sul delicato ruolo di chi guidava e dirigeva l'azione: "l'attore deve sedurre, non nel senso di flirtare con il pubblico ma nel senso proprio dell'etimologia della parola, ovvero deve condurre l'altro a sé nel modo più dolce e meno traumatico possibile". Al termine dell'esercitazione, durata più di venti minuti in tutto, ci è stato chiesto dal regista di disporci in cerchio per un primo commento a caldo sulle sensazioni suscitate dal lavoro appena svolto. Ad un tratto una Beatrice è scoppiata in pianto, rivelando di aver ritenuto "troppo violento" l'approccio del suo Dante, di essersi sentita "quasi come violentata". I due, infatti, si erano allontanati dal resto del gruppo, oltre l'ultima quinta sul lato sinistro del palco, e lei aveva avvertito un senso di solitudine e di abbandono e, in qualche modo, la sopraffazione di lui. Dante, dal canto suo ha immediatamente palesato il motivo della sua scelta dichiarando di non aver mai voluto essere inopportuno di proposito e che aveva ritenuto importante allontanarsi dal resto del gruppo per far meglio esperire lo spazio vuoto alla sua compagna mentre la guidava nel corso dell'improvvisazione. Intanto il resto del gruppo si è avvicinato a Beatrice per consolarla, tutelarla da questa brutta esperienza mentre Dante si sbracciava continuando a ribadire insistentemente di aver agito nell'esclusivo svolgimento il proprio compito "sono un attore (.) l'esercizio era volto anche ad esplorare lo spazio guidato dai partner (.) lei non si è fidata di me". Tra una lacrima e l'altra Beatrice sosteneva che era stato Dante a non averle dato modo di fidarsi di lui, fino a che ad intervenire non è stato lo stesso regista che nel ristabilire la normalità per il sereno proseguimento della giornata ha spiegato che in un lavoro in cui la parola è omessa il fraintendimento di una intenzione può essere cosa frequente. Tuttavia le sue ultime parole sono state rivolte all'attore che impersonava Dante "avresti dovuto costruire la fiducia passo dopo passo e non

darla per scontata". L'epilogo dell'attività necessitava di un break per tutti, per cui abbiamo trascorso i successivi quindici minuti a chiacchierare a gruppi tra di noi. Mi sono quindi avvicinata a Beatrice per capire meglio cosa le fosse accaduto e lei nel confessarmi della sgradevole sensazione provata per il tocco altrui sulla propria pelle mi ha detto anche che quella era la sua prima esperienza di laboratorio teatrale. Le ho chiesto cosa avesse provato nell'esecuzione del medesimo esercizio nei due giorni precedenti e mi ha detto che erano state due esperienze molto piacevoli e che a guidarla erano stati rispettivamente un'altra ragazza e un ragazzo e che non aveva ricevuto alcun fastidio dalle loro azioni. Beatrice ha attribuito la sua reazione alla incapacità di Dante di stabilire un clima di fiducia e all'aver percepito di essere stata allontanata di proposito dal resto del gruppo. (Rende 29 aprile, 2010, laboratorio *Le Stanze di Amleto* a cura di Massimo Munaro, note dal diario etnografico).

Appare evidente che l'asse del significato attribuito alle azioni di Dante, nella percezione di Beatrice, si sia spostato dalla cornice della messinscena.

Eppure il contesto laboratoriale costituisce un ambiente per così dire "protetto": gli attori/spettatori sanno di essere lì per un laboratorio sull'uso dei sensi, hanno scelto di essere lì, pagando per altro, e decidono di affidarsi alla professionalità della guida e regista Massimo Munaro e dei loro compagni che costituiscono l'équipe di lavoro. Nel momento in cui qualcuno sceglie di partecipare ad un laboratorio teatrale, dopo essersi informato debitamente sul tipo di attività cui ha aderito, evidentemente lo fa nell'aspettativa di ricevere il massimo dalla professionalità di chi lo ha organizzato, ovvero quella fiducia che dà per scontate le azioni altrui nell'esercizio del proprio ruolo. Infatti se l'individuo non credesse al ruolo di Guida di Munaro probabilmente non parteciperebbe ad un'esperienza simile che mette in gioco e in discussione sia la sfera sociale che quella intima e privata dell'individuo.

Ogni componente dell'équipe è obbligato a fidarsi della buona condotta e del comportamento dei suoi compagni, e questi, a loro volta, sono obbligati a fidarsi di lui: si sviluppa quindi necessariamente un vincolo d'interdipendenza reciproca fra di loro. [...] Il compagno di *équipe* è una persona sulla quale si conta per una collaborazione sul piano drammaturgico, allo scopo di suscitare una certa definizione della situazione e che, anche se non si dimostra sensibile alle sanzioni informali ed insiste nel tradire la rappresentazione p nel volerle

dare un accento particolare, non di meno fa parte dell'*équipe*, anzi proprio perché ne fa parte può causare questa specie di guai (Goffman, 1959, trad. it pp.97-100).

All'individuo spetta la scelta di affidarsi o meno ad un sistema di ruoli e conoscenze nel quale ciascuno fa la sua parte perché riconosciuta dal sistema stesso e dal gruppo di cui fa parte. Come spiega l'etnometodologia attraverso i *breaching experiments* queste situazioni non hanno nulla a che fare con il carattere della persona. Il fatto che Beatrice avesse già affrontato altre due volte questa situazione senza che incorresse nella stessa reazione, lascia presupporre che il suo comportamento in questo caso non dipendesse dalle caratteristiche della sua personalità ma che fosse correlato invece a quello spostamento nello spazio, ovvero a quella presunta "violazione della regola del gioco" nel quale l'obiettivo era costituito dall'esercizio del riscaldamento fisico e non dall'esplorazione dello spazio scenico. È come se dal punto di vista di Beatrice, Dante abbia volutamente cambiato gioco e lungi dal considerare questa circostanza alla stregua di uno scherzo, ha posto più volte l'accento sulle regole imposte dall'esercizio di *warm-up* «cercando di normalizzare il gioco e ripristinarlo nell'ordine stabilito» (Garfinkel, 1963, trad. it. p. 72) e pertanto la sua reazione è stata l'espressione di un disturbo evidente per non esserci riuscita. L'ambiente protetto dello spazio teatralizzato non è sufficiente, da solo, al mantenimento delle aspettative del pubblico, è il codice che fa la differenza e il grado di coinvolgimento dei soggetti nella scena, infatti, «il coinvolgimento è un impegno che rende interdipendenti» i partecipanti ad un *frame*. (Goffman 1974, trad. it. p. 374).

Il rovesciamento drammaturgico dei ruoli genera una rottura del set normativo e questo può favorire il sorgere di alcune spontaneità e addirittura di un nuovo modo di relazionarsi oppure, come in questo caso la rottura provoca lo spaesamento di chi, venute meno a mancare le aspettative certe riguardo al gioco, si sente perduto nell'incapacità di stabilire/aderire ad un nuovo codice o a normalizzare la circostanza considerandola, ad esempio, uno scherzo o un *misunderstanding*. Il dubbio su “quali siano le regole adottate in questo momento” dal partner, è dubbio sul proprio ruolo: sono o non sono più l'attore che si è prestato all'improvvisazione scenica protetto dall'ambiente nel quale mi trovo e dalla mia fiducia nei confronti del ruolo del regista e dei miei compagni che guidano questa comunicazione? Oltre le reazioni individuali dei soggetti, emerge con forza l'elemento dello spaesamento come rottura

di un sistema esperienziale basato sulla fiducia e sulla comunicazione visiva, sulle pratiche di senso comune e i ritmi della routine per cui «ritornare alla realtà esterna è quasi una lacerazione» (Munaro 2010)²⁵. Gli esercizi del Lemming pongono domande che interrogano per qualche istante la persona che giace dietro il ruolo senza la pretesa di formulare risposte, focalizzano l'attenzione sulla relazione tra mutamento e riflessività fornendo allo scienziato sociale un utile strumento di osservazione.

Nel laboratorio di Amleto la presenza del gruppo è consolatoria, in esso si cerca conforto e comprensione ed esso costituisce l'*equipe* goffmaniana che rapidamente ricuce lo strappo riportando la circostanza ad un normale andamento. È per questo che l'allontanamento da esso provoca un ulteriore sconvolgimento nel soggetto che già fatica a cambiare registro comunicativo e ad uscire dal tempo quotidiano in favore del più lento tempo dell'extraquotidiano teatrale dominato dalla scansione del suo linguaggio non verbale.

Dante giunge finalmente in Paradiso dopo il suo lungo viaggio di sofferenza nell'Inferno e nel Purgatorio: le anime dei beati gli vanno incontro donandogli qualcosa: chi un abbraccio, chi una carezza, chi un saluto o una stretta di mano, ecc; tutti lo accolgono facendolo sentire il benvenuto. Questo è stato il tema che abbiamo sviluppato nel pomeriggio su indicazione di Munaro.

Ci siamo bendati tutti e trenta. All'inizio la benda mi pizzicava il naso e mi procurava uno strano senso di nausea che poi, lentamente è svanito lasciando il posto alla piacevole sensazione dell'impatto con la scoperta di un nuovo mondo fatto di pelle, superfici, consistenze, suoni, odori. Ci siamo mossi tutti molto lentamente nello spazio scenico, predisponendoci all'incontro con l'altro e usando solo il tatto, l'udito e l'olfatto. Attraverso questo tipo di improvvisazione, l'attore sperimenta su di sé anche il ruolo di spettatore/attore non sapendo quale partitura gli altri realizzeranno nei suoi confronti, è una specie di cavia che contribuisce a fissare i punti della successiva sceneggiatura dello spettacolo tramite la propria esperienza. Ogni attore ha impersonato, contemporaneamente, sia Dante, il protagonista del tema drammaturgico, sia un'anima del Paradiso: ognuno riceveva e donava a sua volta un'azione ad ogni incontro che si realizzava mentre, in esplorazione, ci si muoveva all'interno dell'ambiente circostante del palcoscenico. Insieme abbiamo incominciato, privati della vista,

²⁵ Riccardo, lettera di risposta allo spettacolo Edipo tragedia dei sensi per uno spettatore, Este, Ottobre 1997

a spostarci simultaneamente nella stanza passo dopo passo procedendo a braccia protese in avanti, in avanscoperta, regalando un gesto a chiunque si incontrasse in questo vagare al buio. Durante l'esercizio ho notato (solo attraverso i sensi a mia disposizione) che alcuni si sono accovacciati in terra continuando a muoversi carponi strisciando sul pavimento e che anche chi si è trovato in piedi, me compresa, ha finito col seguire gli altri abbassandosi. È stato quasi come essere tirati giù da un vortice, il vortice della volontà altrui, una grande volontà comune. Mi è parso che tutti tendessimo a riunirci in piccoli e medi gruppi di persone, tentando in modo naturale e spontaneo di rimanere uniti. All'inizio ho toccato 4-5 corpi diversi all'interno dello stesso gruppo, il primo, mentre in quello successivo molti di più, forse anche una decina, non sono riuscita a tenerne il conto preciso. Ho avuto la sensazione di aver attraversato un paradiso molto piccolo perché il massimo del movimento è stato interscambiarsi di posizione passando da un gruppo all'altro e quindi, invero, spostandosi di poco rispetto alla grandezza della superficie disponibile. Ogni mio muscolo era in tensione aperto e allerta nei confronti di ogni stimolo. Mi sono diretta verso i corpi altrui imboccando la direzione nella quale avvertivo i respiri, i passi, le presenze fisiche dei miei compagni e come me facevano loro stessi. Verso la fine dell'improvvisazione è accaduto che i gruppetti si siano avvicinati sempre di più fino a costituirne uno solo, molto grande. Lo ho capito dal fatto che oltre una certa "soglia" immaginaria la stanza diventava più fredda, inoltre stendendomi in terra con i piedi in quella direzione non toccavo più nulla, mentre dall'altro lato le mie mani affondavano nei capelli ricci di una compagna. Subito dopo l'esercizio il regista ci ha indotti ad esprimere un breve resoconto a caldo. Nel cerchio di attori una ragazza appariva visibilmente provata in volto. Maria - pseudonimo scelto a tutela della riservatezza della persona - ha dichiarato di aver vissuto un profondo senso di solitudine dovuto all'impossibilità di raggiungere gli altri. Si era allontanata troppo dal gruppo ma nessuno se ne era accorto, per via della benda, se non lei stessa sperando la solitudine con i propri sensi attraverso la percezione del vuoto nel freddo di una stanza non riscaldata dalla presenza fisica di altre 29 persone. Attraverso lo spaesamento generato dall'uso della benda sugli occhi, era giunta nella stanza affianco e non riusciva più a tornare verso il centro dello spazio scenico occupato dagli altri. La reazione di Maria al "cerchio della verità" è stata fortemente emotiva: «mi sono sentita davvero sola perché non solo non sapevo cosa fare ma non sapevo più cosa gli altri stavano facendo». Nel palesamento del suo disagio ha altresì ricondotto questo suo comportamento, questa volontà

inconscia di esplorazione dello spazio vuoto, al momento contingente della sua vita. Ha detto di avvertire, tutto sommato, il bisogno di percorrere nuove strade rispetto a quelle già battute, anche se in solitudine e annunciava un prossimo trasferimento in un'altra città per voler misurarsi anche con la sofferenza dell'allontanamento dai propri affetti. Alle sue parole ben sette persone, tre uomini e quattro donne, hanno ritenuto importante esprimere la loro solidarietà rispetto a questo sentimento di Maria scusandosi di non essere riuscite a trattenerla lì con loro essendosi accorte che ad un certo punto si stava allontanando dal resto del gruppo. (Rende 30 aprile, 2010, laboratorio *Le Stanze di Amleto* a cura di Massimo Munaro, note dal diario etnografico)

La prova costituita da questo tipo di sollecitazione drammatica rientra, sempre, tra quelle che hanno per obiettivo l'instaurazione di un diffuso clima di fiducia all'interno della piccola comunità teatrale venuta a crearsi in occasione del workshop. Più in generale da anni il Lemming si concentra sulle relazioni e sulle dinamiche relazionali che rappresentano il motivo di interesse primario della ricerca iniziata dalla compagnia e che si alimenta di concetti e teorie presi in prestito dall'antropologia, dalla sociologia e dalla psicologia sociale. Certo i riferimenti di cui si nutre l'opera di un gruppo teatrale che interroga la società, specie quando si tratta di scienze sociali, sono molto importanti per il sociologo che ha scelto di posarvi sopra il suo sguardo, ma costituiscono per lui, al contempo, un valore aggiunto da sommare all'analisi dell'opera stessa e delle tecniche vere e proprie da questa adottate come metodo di lavoro. Non sono i riferimenti o gli scopi delle compagnie a fare la differenza per la definizione di una sociologia teatrale ma i risultati che queste producono o possono produrre per la società ad essere oggetto dell'attenzione del ricercatore.

Inoltre, per catturare l'essenza di un'azione sociale, come nella nota appena riportata, occorre andare oltre il carattere delle persone e le reazioni psicoemotive individuali ad un evento e rintracciare, sul piano sempre dell'intenzione, la dimensione collettiva da sottoporre ad analisi. Non è il senso attribuito palesemente dall'individuo alla propria azione ma il risultato che essa, tenuto conto di questa attribuzione, produce sugli altri a costituire un campo di esplorazione significativo per il sociologo. Se ci fermassimo al primo caso saremmo nell'ambito della psicologia.

Mi spiego meglio, che Maria abbia attribuito il proprio allontanamento alla motivazione inconscia, a suo dire, di volersi allontanare dagli affetti è irrilevante ai

fini di questo studio. Rilevante è invece il suo "dipendere" dalle certezze fornite dalla presenza e dai comportamenti dei suoi compagni in un momento di incertezza sul proprio compito e sulle regole imposte dall'esercizio e cambiate in corso d'opera dall'unità del gruppo. Ad un certo punto, quasi subito, più nessuno ha vagato nella stanza ma ci si è riuniti tutti lasciandosi andare allo scambio del dono. Oltre la motivazione personale, realmente consapevole o meno, di un presunto bisogno di allontanamento dagli altri, ciò su cui è opportuno riflettere è l'importanza del gruppo nella condizione in cui le cose date per scontate, tra cui la vista, vengono a mancare. La comunicazione ordinaria presuppone una dinamica spaziale che si risolve nella "giusta distanza" tra i corpi degli interlocutori, in una prossemica dettata dai codici di comportamento comuni nelle situazioni pubbliche di interazione tra estranei e conoscenti. Ciò che avviene nella straordinarietà di circostanze quali un blackout o l'essere bendati è un mutamento della prossemica, è l'immediato orientarsi e protendere verso il corpo altrui nella ricerca di una sorta di protezione. Sono le classiche situazioni in cui "si fa gruppo", per dirla con una nota espressione di senso comune.

Anche qui, come negli altri esempi, il linguaggio mitico-rituale con la portata del suo carico emotivo ha favorito il fondersi delle soggettività in quello che alla fine è risultato essere un ulteriore passo rivolto alla costruzione della piccola comunità "delle stanze di Amleto":

Si capisce facilmente che, giunto a questo stato di esaltazione, l'uomo non si riconosca più. Sentendosi trascinato da una specie di forza esterna, che lo fa pensare ed agire diversamente che in tempo normale, egli ha naturalmente l'impressione di non essere più se stesso.[...] E dato che nello stesso momento tutti i suoi compagni si sentono trasfigurati nella medesima maniera, traducendo il proprio sentimento con le loro grida, i loro gesti, il loro atteggiamento, tutto accade come se egli fosse stato realmente trasportato in un mondo speciale, [...], in un ambiente tutto popolato da forze eccezionalmente intense che lo invadono e lo trasformano (Durkheim, 1912, trad. it. p. 241).

Nel caso di noi colleghi di Maria riuniti in un unico *ensemble* la benda, nella situazione dell'incontro con l'altro, è diventata l'elemento che ha consentito a tutti di

lasciarsi andare allentando i freni inibitori, proteggendo tutti dall'anonimato del non essere visti in volto né riconosciuti, mentre nella condizione di isolamento di Maria è diventata il fardello spaesante del quale lei desiderava liberarsi al più presto per ritrovare il resto dei suoi compagni. Seppure all'interno di una condizione apparentemente "artificiale" come quella del Paradiso, gli attori hanno vissuto insieme una esperienza di socialità.

Il teatro come esperienza sembrerebbe interpellare più le categorie di "teatro" e "vita" che "vita quotidiana" e "rappresentazione". È vero che vita e teatro si possono confondere e che questo renda più difficile il compito di individuazione del regime dell'azione al ricercatore, tuttavia la con-fusione, ovvero fusione-con (Munaro, 2010) rappresenta una fattispecie reale, non ignorabile, lontana dalle forme idealtipiche di "teatro" e "vita" e in quanto ritenuta reale essa sarà reale nelle sue conseguenze quelle che spetta al sociologo problematizzare. La vita può entrare nella messa in scena e non essere più vita, vero, ma neanche più messa in scena.

Io dico sempre questo, che nella vita abbiamo sempre un ruolo fidanzata, moglie, figlia, eccetera e poi c'è il ruolo dello spettatore. Quando vieni spogliato delle scarpe e dell'orologio salta il ruolo dello spettatore e non sai più come devi comportarti. Non c'è un modo prestabilito in cui ti devi comportare, per cui non c'è più un ruolo. Da un punto di vista sociologico è estremamente interessante capire come le persone agiscono, quanto possa incidere l'esperienza teatrale sulla vita quotidiana delle persone. [...] Più sei impreparato più funziona l'esperienza che vivi [...] il tentativo è sempre quello di spiazzare lo spettatore, di coglierlo impreparato per creare una dimensione autentica. (Venezia, 6 maggio 2011, dall'intervista a Massimo Munaro).

Mi sovviene nuovamente l'esempio di Sigismondo di Calderón de la Barca e di ciò che gli avviene a corte: per lui non sarà stato altro che un sogno, ma per suo padre sarà stata la realtà concreta dei fatti per come sono avvenuti. Ciò che è ritenuto reale produce conseguenze reali (cfr. Thomas 1928) anche se quella in atto è una rappresentazione come nel caso del nostro Paradiso e delle sue anime celesti. Non spetta a me dire se l'interpretare Dante abbia o meno cambiato qualcosa nell'intimo dell'essere di Maria, o se il fatto che lei si sia allontanata abbia avuto conseguenze sul piano drammaturgico perché ciò non rientrerebbe né nei miei interessi scientifici né nel dominio delle mie competenze. Il suo ruolo sociale di "attrice coinvolta in una

improvvisazione" non è stato alterato dall'interpretazione di una parte, prova ne è il fatto che avendo ritenuto reale la circostanza dell'essersi smarrita, in quanto Maria e non in quanto Dante, seppure in un teatro durante una esercitazione cui ha volontariamente aderito in quanto attrice, essa sia stata "reale" nelle sue conseguenze e nell'interazione con gli altri soggetti che si sono scusati per averla abbandonata. L'avvenimento costituisce un esempio di atteggiamento proprio della vita quotidiana «perché presenta il carattere costitutivo degli atteggiamenti della vita quotidiana» quello per il quale dalle alternative possibili il soggetto si aspetta che la regola sia vincolante per sé e per gli altri aspettandosi, inoltre, che così come egli lo considera vincolante per gli altri, anche gli altri si aspettano sia vincolante per lui (cfr. Schutz, 1945). È il venir meno di questa aspettativa a far riemergere il dubbio sopito che tutti condividano lo stesso senso dell'evento che porta a dare per scontato l'atteggiamento altrui.

Ne *Le stanze di Amleto* gli attori fanno gruppo, come di solito avviene in ogni altro laboratorio, sospinti anche dalla fiducia che tramite alcune tecniche viene a stabilirsi tra i partecipanti. Chi si trova involontariamente in situazioni anomiche durante il gioco delle parti cerca risposte nella presenza fisica degli altri appellandosi al sentimento di appartenenza a quella comunità.

Mi ha sorpreso scoprire che, qualche tempo dopo la fine del laboratorio, ben quattro membri del gruppo avessero seguito Munaro dalla Calabria fino in Veneto per ulteriori training e per la stessa realizzazione della *Tragedia dei sensi* per uno spettatore e che, infine, due di loro abbiano deciso di rimanere a far parte del *Lemming* in modo stabile. Non mi era mai capitato, fino a quel momento, che qualcuno dei miei colleghi attori avesse lasciato la città per seguire un regista sulla scia delle attività svolte durante un workshop. L'episodio appare quanto mai significativo perché testimonia la forza e l'efficacia del metodo utilizzato e della proposta innovativa, sociale oltre che teatrale, di cui il *Lemming* si è fatto promotore. Inoltre, esso fornisce una prova concreta dell'intensità dell'esperienza laboratoriale nonostante l'apparente limite costituito dalla sua breve durata. L'immersione totale in questo microcosmo dominato dalle sue proprie regole, dove si arriva da sconosciuti e si esce da membri di una piccola comunità temporanea, genera una rottura drastica del flusso incessante costituito dalla routine per cui si fatica a riprendere le proprie abitudini e, al contempo, a parlare di questa rottura.

Oggi sono andata a prendere un caffè con i colleghi del corso. Nonostante sia terminato già da cinque giorni mi sembra che tutti fatichiamo ancora a rientrare ciascuno nella propria routine quotidiana; c'è ancora un gran bisogno di stare insieme e di parlarne. Questo pomeriggio Silvia ha espresso questo bisogno, che rispecchia la sensazione provata da tutti, molto bene: " Non so perché ma incontro sempre una forte difficoltà quando mi trovo a parlare con altri delle giornate trascorse sotto la guida di Munaro al PTU. Voi, no? Quando siamo tra di noi, parlarne rinnova l'entusiasmo di quello che abbiamo vissuto nonostante la malinconia che adesso è tutto finito. Non lo so, è rassicurante perché condividiamo l'emozione di quel sogno fatto insieme, ma comunicare a chi non c'era i miei stati d'animo o descrivere gli stessi esercizi e il clima di sintonia perfetto che si è creato mi sembra impossibile, qualcuno mi ha addirittura guardata in modo strano, quasi come fossi pazza." (Cosenza 4 maggio 2010, da conversazioni informali con i partecipanti al laboratorio *Le Stanze di Amleto* a cura di Massimo Munaro, note dal diario etnografico).

4.2.3 La relazione tra spettatore e attore: esperienze dall'*Edipo dei mille*

Dal laboratorio di Amleto, a cui ho aderito nell'aprile 2010 come attrice in osservazione dissimulata, alla partecipazione all'*Edipo dei mille* come spettatrice è trascorso un anno, un anno intenso in cui ho raccolto ulteriore materiale sulla compagnia addentrandomi nella poetica e nel linguaggio mitico, nella simbologia e nei riferimenti psicanalitici cui la sua drammaturgia rimanda di continuo.

Il connubio mito-uso dei sensi, come modalità partecipativa attiva, infatti, regala ad attori e spettatori la possibilità di una relazione fuori da ogni comune contesto di interazione che, pertanto, sortisce un effetto spiazzante in cui il senso delle azioni e delle reazioni si costruisce insieme secondo una implicita adesione ad inediti registri comportamentali.

Come dice il prof. Carmelo Alberti, docente di Discipline dello spettacolo presso l'Università Cà Foscari, nella prefazione alla *Tragedia dei sensi per uno spettatore* (Alberti 2010) *l'Edipo* del Lemming costituisce una messa a fuoco del nesso tra soggetto e comunità e della condizione dell'individuo moderno. Realizzato più di 4000 volte lo spettacolo vanta ben 18 anni di repliche e porta con sé, più delle altre

opere della compagnia di Rovigo, lo sforzo di voler trasformare un evento artistico-culturale in una avventura vera fuori dal quotidiano, in una occasione per conoscere ed esplorare il mondo da una prospettiva diversa, insolita. Come tutti gli altri lavori anche questo è stato preceduto da una fase di workshop di tre mesi da due appuntamenti settimanali di tre ore ciascuno, in cui l'attore sperimentava su sé stesso quello che alla fine avrebbe vissuto lo spettatore, così che la drammaturgia finale risultasse composta dalle singole esperienze degli attori. Per documentare questo percorso di scoperta sul campo, Munaro chiedeva ai suoi collaboratori di redigere quotidianamente un diario di bordo, un vero e proprio *ethnographic fieldnotes* che, come quello di qualunque scienziato sociale, contenesse osservazioni, appunti riguardanti l'intero processo di lavoro, annotazioni circa gli stati d'animo, le emozioni, i sogni, le riflessioni dell'immaginario personale.

Così come è avvenuto nei mesi preparatori all'evento finale nei quali sono stati gli attori a vivere lo spaesamento dovuto alla loro prima volta da bendati, spaesante è stato per il pubblico alla sua prima dell'Edipo l'essere privato della vista. Tuttavia a differenza della situazione in cui comunque il praticante del teatro, esperto o principiante, si sente più o meno parte del gruppo di compagni che con lui partecipano al workshop, lo spettatore che da solo si inoltra nei luoghi dell'Edipo è colto dall'effetto sorpresa dovuto al rovesciamento dei ruoli. Prima di prendere parte io stessa allo spettacolo in qualità di spettatrice, ho avuto modo di parlare con due membri dello staff e con i primi spettatori che si erano sottoposti alla performance. Il resoconto di questi colloqui informali lascia emergere chiaro il clima, le impressioni e anche qualche titubanza e perplessità rispetto allo spettacolo e qualche accenno di diffidenza nei miei confronti.

Ho lasciato l'aliscafo alle 16.15 circa mettendo piede sulla piccola isola della Giudecca, frazione della bellissima città di Venezia per dirigermi verso il chiostro dell'ex convento dei S.S. Cosma e Damiano, messo a disposizione di giovani artisti dalla Fondazione Bevilacqua la Masa, che per dieci giorni sarà una delle *location* che ospiterà l'Edipo dei mille. Lo spettacolo è simultaneamente realizzato in cinque luoghi diversi della città da cinque gruppi di attori, per un totale di 30 in tutto. Si entra uno alla volta ogni 35 minuti circa. Il mio appuntamento è stato fissato alle 18.50 (la prenotazione è obbligatoria), tuttavia mi sono recata sul posto prima nella speranza di incontrare qualche

spettatore e intrattenere una conversazione esplorativa anche con qualcuno degli organizzatori. Ecco, infatti, che subito sulla sinistra al di là dell'ingresso, in uno dei corridoi che circondano il cortile del chiostro, ho visto posizionato un banchetto che fa le veci di una biglietteria. Lì due ragazze - di cui non dirò il nome e nemmeno le iniziali perché le renderebbero facilmente individuabili - stavano verificando i cognomi e gli orari sulla lista delle prenotazioni. Mi sono avvicinata per chiacchierare un po' con loro e loro si sono dimostrate da subito disponibilissime al dialogo. Hanno detto di essere entrambe studentesse universitarie in stage per il Corso di laurea in Economia e Gestione delle attività culturali ed io ho ritenuto opportuno ricambiare la cortesia delle loro informazioni spiegando che seguo il Lemming da un anno e che, come attrice, ho partecipato a *Le stanze di Amleto*. A questo mio dire una delle due si è avvicinata chiedendomi cosa io avessi provato durante il mio training con Munaro ed io senza indugiare ho risposto che per me era stata un'esperienza molto diversa da quelle che avevo vissuto in precedenza nella mia carriera artistica, che aveva messo in moto fortissime emozioni in tutto il mio gruppo, che essa andava sicuramente oltre i classici esercizi della piattaforma o del riscaldamento corporeo. «E come ti sei sentita dopo?» mi ha chiesto con un tono di voce incuriosito che per altro denotava un certo mal celato entusiasmo «è stato difficile tornare alle routine della quotidianità, allo svegliarsi la mattina e sapere che il laboratorio è finito» ho risposto sinceramente, poi vista la necessità di fare qualche domanda anche agli spettatori, ho aggiunto, questa volta svelando la mia identità, di condurre una ricerca dottorale sulla relazione tra sociologia e teatro e specificatamente proprio al rapporto tra quotidiano ed extraquotidiano teatrale e sullo spiazzamento dovuto all'effetto Lemming. In risposta alle mie parole, una di loro si è fatta improvvisamente più silenziosa concentrandosi sulla rendicontazione dei biglietti venduti mentre l'altra, minimamente scompostasi alla mia rivelazione, mi ha detto di aver partecipato anche lei ad uno dei laboratori del Lemming, esattamente a quello preparatorio alla realizzazione dell'*Edipo* che ha preceduto la messinscena e che l'occasione è stata da lei colta come prima esperienza di coinvolgimento teatrale: "io sono molto timida ma pian piano ho perso l'inibizione iniziale e mi sono lasciata andare. [...] quando sei attore hai una sorta di obbligo nei confronti dello spettatore ma quando, viceversa, sei spettatore ti affidi, senti un legame fortissimo con l'altro". Dopo la prima mezz'ora, dal magico corridoio in penombra che porta al piano superiore (dove si svolge lo spettacolo) è sbucata la prima spettatrice che ha partecipato all'evento. Ho atteso silente lasciando che

si avvicinasse per ringraziare l'organizzazione e che si sedesse in attesa che un suo amico, il prossimo ad entrare, facesse la sua esperienza, dopo di che ho deciso di presentarmi a lei e di chiederle se avesse voglia di raccontarmi quali erano state le sue impressioni e sensazioni. Tutt'altro che infastidita dalla mia domanda, come se anche lei desiderasse condividere i suoi pensieri, si è imbattuta, sorridendo, in una iniziale incapacità di trovare le parole adatte, per poi sciogliersi e dirmi brevemente e a fatica di essersi sentita davvero protagonista dell'opera mitica e di aver provato una certa confusione dovuta alla cecità e al fatto che non sapesse bene cosa fare; al contempo però di aver scoperto l'importanza dell'uso degli altri sensi quelli che nel quotidiano, generalmente, si è indotti dalla routine a dimenticare di possedere. Dopo poco abbiamo visto sopraggiungere il ragazzo che trovandoci intento a discutere dello spettacolo si è accodato ai commenti della sua amica: "È stato molto coinvolgente sul livello fisico per via della benda sugli occhi ma mi è piaciuto molto anche a livello olfattivo. L'elemento a sorpresa del ritrovarmi io nei panni di Edipo è stato entusiasmante". Visibilmente colpito, in positivo, dalle sensazioni provate, ha detto di non aver avvertito alcuna sorta di timore o di paura ma solo quel prolungato senso di suspense. (Venezia 5 Maggio 2011, in attesa di partecipare allo spettacolo *Edipo*, dalle note del diario etnografico)

Riflessione, fiducia, coinvolgimento, ed effetto spiazzante sono state le parole-chiave pronunciate dagli spettatori/attori di questo spettacolo senza copione. Nel 1997 Alfonso Cipolla scriveva a proposito dello spettacolo su La Repubblica di Torino «è la tragedia dell'essere protagonisti in cui noi, Edipo, smarriamo noi stessi» (Cipolla in Munaro 2010). Ma fuori dallo smarrimento, la *sospensione del dubbio* domina attraverso l'ordinarietà della routine e del senso comune che continuano ad essere il paradigma dominante ed io mi sono ritrovata ad essere percepita nella circostanza, almeno da una delle due ragazze al "botteghino" come un elemento estraneo né più attrice né più solo spettatrice dal momento in cui ho rivelato i miei propositi di indagine. Con l'altra ragazza dello staff, in qualche modo, condividevo la passata vicenda di esser stata comunque parte di quell'universo e di riuscire pertanto a comprendere le sensazioni di cui mi stava parlando.

Approfittando di un momento di assenza della sua collega, che si era allontanata per poco, certa che non avrebbe gradito la confidenza che stava per rivelarmi, mi ha resa

partecipe di un aneddoto che riteneva interessante menzionare al fine di soddisfare le mie curiosità.

Mi ha detto «Ieri sono venuti un marito e una moglie a vedere lo spettacolo. Lui è entrato prima e dopo trentacinque minuti circa, quando lui è tornato, è entrata lei. Il marito è uscito sereno, rilassato, comunque divertito e piacevolmente sorpreso, diceva, mentre lei era agitatissima, scossa e molto infastidita infatti ci detto di avere urgente bisogno del bagno. La signora ha quindi seguito le nostre indicazioni ma ha trovato la porta chiusa e si è messa a gridare così che la abbiamo raggiunta. Voleva a tutti i costi lavarsi con l'acqua e il sapone e levarsi di dosso l'odore degli attori e detergersi la pelle dopo il contatto con i loro corpi. Diceva che le carezze, i baci e gli abbracci l'avevano turbata e che aveva cercato di evitarli sciogliendosi anticipatamente dalle strette e che aveva anche rifiutato di mangiare la mela che gli era stata offerta dalla bocca dell'attore. Recuperate le chiavi è entrata in bagno e si è lavata. Intanto è sopraggiunto il marito e hanno discusso, la moglie non riusciva a capire come a lui lo spettacolo potesse essere piaciuto. Insomma se ne sono andati senza rivolgersi più la parola: lei davanti e lui qualche metro indietro. Mi ha stupito perché lei è una psicanalista e in fondo lo spettacolo per quanto coinvolgente resta uno spettacolo, non c'era niente di personale da parte degli attori, inoltre racconta di quel mito che lei dovrebbe conoscere bene» (idem).

Il fatto presenta indubbi elementi degni di attenzione perché prima di tutto fa luce sul legame venuto a crearsi tra la mia persona ed una delle stagiste. Il suo rivolgersi a me per parlare anzitutto della sua esperienza indica un processo di riconoscimento avvenuto in quello scambio di battute che ha visto me rispondere alla sua domanda e quindi prima ad esprimere le sensazioni avute tra “le stanze di Amleto”. Questo processo si è innescato grazie alla *reciprocità del racconto* (cfr. Jedlowski, 2000), ossia il potersi riconoscere nel racconto di un altro che determina un riconoscimento dei propri comportamenti, delle proprie azioni ed emozioni nelle parole del proprio interlocutore.

Dunque il bisogno di raccontarsi è stato per la stagista anche bisogno di farsi riconoscere attraverso una presentazione di sé e, al contempo, un desiderio di riconoscimento di sé. Scrive, infatti, Jedlowski che «il ruolo del destinatario ha in questo senso una dimensione morale: la sua attenzione manifesta un riconoscimento che è il contrario del disprezzo, o di quella forma particolare e sottile di svalutazione

degli altri che consiste nel non prestare ascolto» (Jedlowski, 2000, p.109). In questo caso l'ascolto della mia esperienza ha fatto emergere una ulteriore funzione della comunicazione, quella “comunitaria” nel senso che essa mi ha permesso di avvicinarmi al mio interlocutore e stabilire un clima di fiducia. La fiducia invece è venuta a mancare proprio nel caso della spettatrice protagonista dell'aneddoto. Innanzitutto non rappresenta una variabile rilevante il fatto che di professione fosse una psicanalista poiché non era nell'esercizio delle sue funzioni professionali né, quindi, nell'interpretazione di quel ruolo che si era presentata lì, bensì da spettatrice e in quella specifica prospettiva situazionale ha interagito. Esattamente «il giocatore dà per scontato che le regole di base del gioco siano una definizione della sua situazione, il che significa naturalmente una definizione dei suoi rapporti con gli altri» (Garfinkel 1963, trad. it. p. 55).

Se, come si è detto, nell'Amleto l'attore che si trova spaesato si sente ugualmente protetto dal gruppo di cui fa parte ed in esso trova la “ripresa della normalità”, qui ci si trova dinanzi ad un evento diverso. La spettatrice è sola davanti al gruppo che in qualche modo con i suoi stimoli, come il guidarla nel buio, cerca di includerla al suo interno cercando di stabilire un contatto di fiducia. Ma la distanza c'è ed è marcata da quella aspettativa che la signora aveva in merito al proprio ruolo di spettatrice e capovolto dai tentativi degli attori di farne un ruolo attivo. In questo caso la spettatrice non ha un'*équipe* pronta a sostenerla né il gruppo che attua la messinscena può cambiare le regole del gioco portandole alla normalità di uno spettacolo fondato sul comportamento passivo del pubblico.

Il soggetto si è trovato nell'incapacità di aderire allo stravolgimento set di regole del gioco tra spettatore e attore e il suo corpo non è riuscito ad incorniciare la situazione, ovvero ad applicare il *frame*. Il fatto che, come riportato nel racconto che mi è stato narrato, abbia tentato di sottrarsi tentando più volte di ribadire la propria volontà di rimanere passiva e di non voler aderire a quel nuovo ordine delle parti ha generato la violenta reazione avuta all'esterno. Tanto più il *frame* è coinvolgente anche sul piano fisico, tanto più la rottura è drastica.

Appare chiaro che il corpo umano è una di quelle cose che possono sconvolgere l'organizzazione dell'attività e rompere il *frame* [...] il corpo umano, come altri elementi della scena, può fallire nel sostenere il *frame* in cui si trova. (Goffman, 1974, trad. it. p. 376).

Ad aver sostenuto il frame, ovvero ad aver interpretato le mosse degli attori come appartenenti ad un gioco nuovo è stato il marito della donna. Avendo ricondotto la propria sfera di azione a quello stesso codice sostenuto dai performer, l'uomo è entrato nel pieno del coinvolgimento consapevole di trovarsi all'interno di un ambiente protetto e partecipe di un "gioco" diverso dal solito.

"Partecipare al gioco" implica per definizione la sospensione dei presupposti e delle procedure della vita "reale". Molti commentatori hanno rilevato tale elemento, parlando del gioco come di un microcosmo artificiale. Tale sospensione dei presupposti è tipicamente una questione di preferenze personali. È sostanzialmente possibile scegliere l'opzione "rispetta le regole" (*play the game*). Allo stesso modo è anche possibile, per esempio in situazioni di conflitto, "lasciare" il gioco o trasformarlo in un altro secondo le proprie preferenze. "Lasciare" il gioco è sinonimo di ripristino del mondo della vita quotidiana come ambiente di eventi e dell'atteggiamento della vita quotidiana che contribuisce a tale ambiente. I presupposti del gioco sembrano essere il prodotto di certe modifiche dei presupposti della vita quotidiana, temporaneamente e volutamente sospesi, cioè resi irrilevanti per l'andamento del gioco (Garfinkel, 1963, trad. it. 2004,p.76).

Se la sospensione dei presupposti attinenti al comportamento nella vita quotidiana è una preferenza personale, ovvero, se la scelta di aderire o meno alle regole del gioco attiene esclusivamente al soggetto specialmente nella condizione in qui egli si trova da solo, senza una *équipe* a supporto della propria definizione della situazione, occorre chiarire il perché la donna abbia imputato al marito il perseguimento di una scelta ritenuta "oggettivamente" sbagliata.

Marito e moglie condividono la routine all'interno e immediatamente all'esterno delle mura domestiche ossia un'organizzazione spaziale e temporale della vita quotidiana nella loro casa fatta di tradizioni, abitudini, istituzioni, orari, modalità di suddivisione degli ambienti e di condivisione degli oggetti. Schutz insegna che la vita a casa è scandita dalle sue proprie regole costanti che semplificano la complessità del vivere e della convivenza. Non c'è, quindi, bisogno di ridefinire di volta in volta le situazioni o arrovellarsi nella ricerca di nuove soluzioni a datati problemi precedentemente risolti. Questo stesso modo di sentire tra i membri di un gruppo familiare o di una

diade matrimoniale, detto «puro rapporto tra noi» determina l'attesa reciproca di un alto grado di prevedibilità dell'azione altrui nei propri confronti per cui le cose continueranno ad essere quello che sono sempre state (anche in circostanze inedite, a casa propria, i soggetti sono in grado di applicare un modello abbastanza standardizzato di gestione della straordinarietà, in altri termini paradossalmente vi è una routine anche per affrontare il nuovo (cfr. Schutz, 1962-1966). Il rapporto tra moglie e marito non si configura soltanto come rapporto faccia a faccia che si realizza nella condivisione dello stesso spazio e nel tempo dell'interazione, ma come costitutivo di un “gruppo primario”²⁶ basato, cioè, su una serie di rapporti faccia a faccia intermittenti che danno per scontato il loro ripristino a partire dal punto esatto in cui erano stati interrotti. Moglie e marito si erano recati insieme al chiostro dell'ex convento dei S.S. Cosma e Damiano per assistere allo spettacolo del Lemming, seguendo il modello organizzato della routine dell'uscita di coppia secondo la modalità “coppia di spettatori che vanno a teatro”. L'interazione è però interrotta dalla partecipazione singola alla performance e la moglie non fa altro che mettere in atto quelle aspettative che dominano la sua vita quotidiana a casa, nella relazione con suo marito, dando per scontato non solo che il marito condivida la sua stessa interpretazione della situazione ma che la relazione riprenda dov'era stata fermata. Per tornare alla citazione di Garfinkel la donna non ha sospeso alcun presupposto della vita quotidiana né durante, né dopo l'Edipo cosa che, invece, è stata fatta da suo marito, il quale avendo aderito ad un nuovo gioco, è stato accusato di aver violato le regole della routine, il comune sentire della coppia.

Cosa avviene dunque nell'Edipo che causa queste profonde rotture con il quotidiano? Quello che segue è il resoconto a caldo integrale dello spettacolo cui ho preso parte come spettatrice. Alcuni elementi di cui avevo un ricordo impreciso (come ad esempio il contare fino a 17) sono stati ricostruiti la sera stessa in cui ho redatto la nota grazie alla guida dello spettacolo acquistata, subito dopo, al botteghino. Da questo punto in poi farò uso, nell'analisi, non solo del brano tratto dal mio diario

26 Definizione coniata da Charles Horton Cooley nel 1909 in *Social Organization: a study of a larger mind*, con la quale egli intende un particolare rapporto sociale ovvero quello che contiene l'elemento dell'intimità. Schutz rimanda a tale definizione per spiegare i rapporti che caratterizzano un matrimonio, un gruppo familiare, un'amicizia che assumono carattere ricorrente ma che, tuttavia, non si realizzano in modo permanente e continuo in senso stretto. Al contrario, i gruppi primari costituiscono situazioni istituzionalizzate che rendono possibile ristabilire il rapporto “tra noi” interrotto e riprenderlo con successo là dove si era fermato la volta precedente dando per scontata, da parte dei suoi membri, l'esistenza di tale possibilità di successo (Schutz, 1962-1966).

etnografico ma anche di estratti dei diari di lavoro redatti dagli attori del Lemming e pubblicati all'interno del libro di Munaro.

Ad un certo punto è finalmente giunto il mio turno. Le ragazze al botteghino mi hanno gentilmente indicato l'ingresso alla rampa di scale che conduceva al primo piano. Ho salito le scale con andamento normale, non volevo né rallentare né accelerare quel momento, l'ultimo dell'attesa. Alla fine della rampa mi sono trovata davanti una porta, l'ho aperta tirando verso il basso la sua maniglia e sono entrata. La prima figura che ho incontrato è stata una ragazza dai capelli neri portati sciolti sulle spalle che mi è venuta incontro. L'ho riconosciuta subito: era una delle compagne che con me avevano partecipato a *Le stanze di Amleto* giù a Cosenza. Mi ha sorriso e mi ha chiesto di sedermi sulla sedia, di levarmi l'orologio ed eventuali catenine o anelli qualora li avessi avuti indosso e di lasciarli insieme alla borsa e al maglione sulla sedia, poi di sciogliermi i capelli e levarmi le scarpe perché avrei continuato a piedi nudi. Eseguito questo rituale della spoliazione, ho proseguito al di là del separé che mi nascondeva alla vista il resto della stanza illuminata giusto da un paio di candele. Era una stanza come tante, certo, il buio mi ha impedito di percepirne la grandezza nella sua totalità ma ho potuto vedere che non aveva né corridoi né altre scale. Sembrava simile all'atrio di una scuola o magari, semplicemente, un tempo era l'ingresso della mensa del convento.

Edipo è un mondo a parte rispetto a quello che si svolge all'esterno della stanza del chiostro, un altro regno di realtà rispetto al quotidiano, dominato dalle sue proprie regole e dalle sue specifiche connotazioni sul piano delle interazioni, certamente, ma anche rispetto allo spazio e al tempo. L'abbandono degli oggetti di uso giornaliero come la borsa, l'orologio, le collane, la giacca o il maglione e perfino le scarpe è la prima prova di distacco dal mondo esterno che lo spettatore/attore deve superare per dimostrare di voler proseguire il suo percorso, come Edipo, di conoscenza dell'ignoto di ciò che lo attende nel resto della stanza. Barbara, una delle attrici del Lemming, spiega la scelta del rituale della “svestizione”:

La nostra vita è condizionata (...). A partire dalle abitudini che abbiamo dovuto acquisire: docce ad orari improbabili; vere e proprie cerimonie di vestizione per rendere gradevole il nostro corpo, e il contatto con esso: per non parlare del

fatto che non si può mangiare troppo se no l'alito puzza, non si può mangiare troppo poco, se no lo stomaco brontola...- noi siamo - CONDIZIONATI DA EDIPO. (...) Comunque sia, anche se stanchissimi, molto provati, quasi sempre digiuni, con delle facce da ricovero, con briciole di energia da parcellizzare spettatore per spettatore, ginocchia rotte, spalle infiammate, piedi massacrati..., la nostra forza di gruppo, il nostro respiro comune, rendo lo spettacolo sempre più unico, sempre più possibile in tutte le sue condizioni! (dal diario di lavoro di Barbara C - Rovigo 27 marzo 1997, in Munaro 2010).

Levarsi l'orologio, dunque, non è soltanto un fatto simbolico per sottolineare l'ingresso in un luogo senza tempo, ma rappresenta la possibilità di sperimentare un diverso scorrere degli attimi, distribuiti nei 30 minuti circa di cui gli spettatori dispongono, individualmente, nello spettacolo. Quel tempo che, se paragonato a quello degli spettacoli che normalmente si vedono a teatro, è relativamente breve viene dilatato in uno scorrere fatto di gesti molto lenti ai quali, improvvisamente quando meno lo si aspetta ne susseguono di rapidissimi: «Sogno orologi che impazziscono, scadenze da rispettare [...] Una giornata di Edipo viaggia su coordinate spazio-temporali rinnegate dalla vita» (dal diario di lavoro di Diana, 5 ottobre 2006, in Munaro 2010). Due o più stanze come in questo caso, addirittura l'intera torre come alla prima dell'Edipo: lo spazio varia a seconda della *location* che ospita di volta in volta lo spettacolo eppure, in ognuna di queste circostanze, ogni centimetro disponibile viene inglobato nello spazio scenico divenendo necessario alla messinscena.

Nell'ombra un giovane ragazzo biondo a torso nudo mi stava aspettando, mi ha sorriso per poi protendere il suo braccio verso di me in un esplicito invito ad afferrarlo e io lo ho afferrato. Insieme, abbiamo camminato in avanti per un paio di metri, due al massimo, fino a che ci siamo fermati e mi si è messo alle spalle lasciandomi davanti ad una donna vestita di nero, in piedi su qualcosa credo perché era molto più alta di me. Nel tragitto sentivo sotto i piedi una polvere soffice che quando sollevavo portava alle mie narici un buon profumo, un odore dell'infanzia: borotalco. Lei ha iniziato a toccarmi le spalle con le mani nude e piano piano è risalita lungo il collo verso il mio viso, come a volerlo delineare tentando di comprenderne i tratti e io ho inteso che fosse cieca. Ha dischiuso le labbra, mi ha preso la testa tra le mani avvicinando la punta del mio naso alla

sua bocca che emanava un fortissimo odore di alcol e ha iniziato a recitare il prologo in veneto e man mano che lo recitava si sfilava la benda e poi, sempre lentamente, con molta cura, mi ha bendata. Da lì in poi, per quanto la vista mi è stata preclusa disorientando la mia precisa percezione dello spazio, anche ad occhi chiusi ho tentato di ricostruirla nella mia mente. Le braccia alle mie spalle, quindi quelle del ragazzo, mi hanno voltata nella direzione di lui, quindi presumibilmente nuovamente nella direzione dell'ingresso, e sospinta per qualche altro metro fino a quando sono stata fermata dalla pressione della mano della mia guida sulla spalla sinistra.

«A volte all'entrata gli spettatori si girano verso la guida per chiederle che cosa devono esattamente fare: nessuna risposta.» (Munaro 2010, p.41). La figura che attende, Antigone, a seguito del rituale della spoliatura, è scelta dal regista in base al genere dello spettatore così che, come nel mio caso, una donna troverà un uomo e un uomo troverà una donna. In tutto lo spettacolo il confronto di genere rimanda al processo di socializzazione primaria, quindi, al rapporto con le figure primarie di riferimento, il padre e la madre, e al rapporto con l'alterità in una nuova dimensione: una riscoperta. La guida di sesso opposto cerca subito di stabilire un contatto empatico con lo spettatore (i sorrisi, la mano sulla spalla) e ha il compito di condurre Edipo davanti all'oracolo (che al contrario è una persona dello stesso sesso dello spettatore). Questi alitandogli addosso, emanando un fortissimo odore di grappa, parla in uno stretto dialetto veneto. Sembra quasi immediato identificarlo con un clochard, lui che al contrario del flaneur non ha giacca né cappello ma vive e vede il degrado dei paesaggi urbani della modernità. «Ah generazione di mortali,/ simile al niente mi sembra la vostra vita./ Ti svegli una mattina e un attimo dopo/fine/non c'è più niente./ Se penso a te Edipo/ mi pare impossibile chiamare felice la vita di un uomo./ Tu che ti eri conquistato una fortuna così grande, /adesso chi si potrebbe dire più sfortunato di te?/Povero Edipo.../Insieme nello stesso letto siete stati:/padre, madre, marito, figlio.../Non t'avessi mai conosciuto!/ Per te sono rinato,/ è per te che ho chiuso per sempre i miei occhi». Si tratta in effetti di una rielaborazione della invocazione del coro nell'ultimo periodo della tragedia sofoclea qui utilizzata a metafora del declino della modernità, tema al quale il Lemming presta sempre una particolare attenzione. La connessione che nel testo recitato si fa del rapporto tra l'essere felici e il perdere la propria umanità attraverso l'omicidio, ovvero tra la

ricchezza e il nulla, mi rimandano alle riflessioni della Scuola di Francoforte. Herbert Marcuse (1955), infatti, denuncia il diffuso fenomeno di un progresso che chiama “quantitativo” e che consta della quantità di conoscenze, tecniche e capacità sviluppate nelle società moderne e misurabile dagli scienziati e dagli economisti che, spesso, lo hanno rappresentato come una curva tendente verso l’alto. Questo tipo di progresso è caratterizzato da un aumento della razionalità strumentale, ovvero, dell’attitudine dell’uomo a calcolare i costi e i benefici di ogni sua azione esercitando un dominio, sempre più ingerente, nei confronti dell’ambiente e della stessa natura umana. Si tratta di una *eclisse della ragione*, come la chiamava il suo collega Horkheimer, a discapito di un progresso “qualitativo” garante, al contrario, di un’esistenza più libera e felice. L’aumento della crescita dell’ineguaglianza e della ricchezza sociale prodotta dallo sviluppo tecnologico e dal progresso, difatti, ha inevitabilmente aumentato anche la crescita dei bisogni degli uomini e dei mezzi con cui essi tentano di soddisfarli a scapito della felicità altrui: è uno scambio ineguale, inversamente proporzionale.

Lo stesso scambio iniquo che queste parole dell’oracolo hanno preannunciato allo spettatore. Levandosi la benda egli riacquista la vista per bendare Edipo che, inevitabilmente, la perde. È avvenuto lo scambio dei ruoli. Da qui in poi, lo spettatore verrà guidato dagli attori ma sarà di fatto lui stesso a compiere azioni e scegliere tra più soluzioni con l’aiuto degli altri sensi ma non della vista.

Ad un tratto una mano ha afferrato la mia e la punta di un coltello è stata fatta scorrere sul mio palmo. Ho sentito la lama fredda sulla mia mano ma non mi ha tagliata. Forse, era stata messa al rovescio. È stata fatta scivolare fino al manico che, con una stretta, mi è stato suggerito di impugnare, allora, qualcuno degli attori ha sollevato il mio braccio e lo ha spinto a cadere violentemente fino a che il coltello non ha colpito e trapassato qualcosa, andando affondo e lasciando che da questa cosa fuoriuscissero degli schizzi dritti sul mio corpo. Uno mi ha colpito il viso, mentre il mio braccio era nuovamente guidato all'estrazione del coltello dalla membrana e indotto a lasciare la presa. Il suono della lama caduta in terra mi ha fatto sobbalzare. Lì per lì non ho pensato cosa potesse essere l'oggetto che avevo colpito perché la sensazione della coltellata verso qualcuno era stata molto realistica ma, una volta uscita fuori, ho capito che poteva trattarsi di un'anguria. Non ho, comunque, alcuna prova di questo. Il ragazzo a questo punto mi ha carezzata e abbracciata affettuosamente come a volermi

consolare di quello spavento. Mi sono rilassata abbandonandomi a quell'abbraccio per qualche istante fino a quando devo essere stata ripresa dalla donna che mi aveva bendata e che mi ha condotta qualche passo più avanti (ovvero all'indietro sempre nella direzione dell'ingresso dal quale ero provenuta). Prendendomi le mani mi ha fatto capire che dovevo salire su un gradino, io lo ho salito. Era una superficie liscia, forse legno, ma instabile, una specie di trottola gigante di cui ho percepito i confini con i piedi. Lei (le sue mani erano femminili) mi ha fatto prendere le mani da qualcun altro che se le è portate al volto, un volto ricoperto da tantissimi capelli arruffati e congelato in una smorfia che le mie dita hanno percorso in ogni piega, come un viso sfigurato, per poi ritrovarsi a scivolare sul suo corpo fino al suo seno abbondante. La voce rauca e cupa di questa donna mi ha posto l'indovinello dell'animale che al mattino cammina a quattro zampe, a mezzogiorno su due e alla sera con tre e io ho risposto sussurrando lei, quasi come in una confidenza: l'uomo. Subito la trottola si è messa a girare in senso antiorario, sempre più veloce. In quel momento ho avvertito nausea e la giostra si è fermata ma non ho ottenuto nessuna conferma dell'esattezza della mia risposta. Ad un tratto, non saprei dire quanti interminabili secondi siano trascorsi, si è messa a girare nuovamente in senso orario e io ho temuto che qualora avesse nuovamente accelerato non sarei riuscita a trattenere il vomito. Con mio stupore non ha ripreso a girare vorticosamente, anzi, dopo un giro lento si è fermata nuovamente e sono stata invitata, dai movimenti degli attori, a scendere. Sono scesa. La rotazione mi ha fatto completamente perdere l'orientamento per cui non so dire se i passi successivi erano nella direzione dell'ingresso o in quella del fondo della stanza, ma sono stati arrestati in prossimità di una superficie morbida sulla quale mi sono seduta: un materasso. Ho sentito tantissimi respiri attorno a me prima lievi e poi man mano sempre più pesanti, avvolgenti, onnipresenti, invasivi era come se volessero togliermi l'aria. Non potevano essere certamente in due a produrli, quindi ho supposto che si fossero aggiunti altri attori. Mi sono ricordata che avevo provato questa stessa sensazione durante un esercizio del laboratorio shakespeariano in cui si respirava e si alitava in cerchio tutti insieme verso un compagno che stava nel mezzo ad occhi chiusi e nel mentre lo si sospingeva da un lato all'altro di questo cerchio con le braccia attutendo l'urto con i propri corpi. Il ricordo, seppure mi ha tranquillizzata riportandomi alla consapevolezza dell'esercito svolto dagli attori, è stato interrotto appena in quel vento ho sentito un coro di voci ripetere "Edipo, Re!", quante volte non saprei dire ma fino al momento in cui una di esse ha

iniziato a recitare una poesia. Parlava del destino, di una strada che già tracciata che più la si cerca di evitare più ad essa si va incontro. "Sono io a compiere le azioni e allo stesso tempo è una mano invisibile a guidare la mia" ho pensato. Dopo, subito delle voci si sono accavallate vicinissime al mio orecchio e che, con tono accusatorio, mi chiedevano "cos'hai fatto Edipo?", si riferivano alla coltellata certamente. Le loro mani mi hanno spinta lievemente verso il materasso e finalmente mi sono sdraiata. Ho sentito proprio il bisogno di cedere a questa esigenza fisica di fermarmi un istante ed è stato, in realtà, come se gli attori avessero capito che desideravo sdraiarmi io stessa. Loro hanno fatto altrettanto, si sono sdraiati accanto a me: "Edipo aiutaci", "Edipo salvaci" hanno detto le loro voci ma io davvero non sapevo cosa fare, per cui ho proteso la mano verso una di loro cercando di carezzare il viso di un attrice, affondando le dita nei suoi capelli ricci. La mano di lei, a sua volta, ha carezzato la mia ricambiando il mio gesto e insieme a lei anche tutti gli altri. Tre, quattro, forse anche cinque attori, tutte le bocche del grande vento dei respiri. Una ragazza ha iniziato a parlare, aveva una voce molto dolce, infantile, quella di una bambina e mi raccontava di quando era piccola, di quando prima di addormentarsi aspettava il bacio di sua madre ogni notte e che quel bacio durava sempre troppo poco così che quando la sentiva salire le scale per lei il momento diventava doloroso. Il bello che diventa brutto, l'amore che diventa dolore, ho pensato alla duplice natura di ogni fenomeno mentre al termine del suo racconto le presenze intorno a me hanno abbandonato il materasso per poi afferrarlo e iniziare a farlo dondolare con me sopra: non avevo più memoria di come fosse la sensazione di essere cullati. Alla fine, quando il materasso è stato fermato, una figura maschile mi si è sdraiata accanto. Tutto intorno ho sentito un fortissimo odore di arancio, qualche buccia mi è caduta perfino addosso. Le labbra di lui hanno portato qualcosa alle mie, io le ho dischiuse e masticato, era una mela. La ho deglutita assaporandone il gusto interrotta da improvvise urla che continuavano a gridarmi addosso "cos'hai fatto Edipo?!". Ad un tratto qualcosa è stato fatto sbattere, forte, vicino al mio orecchio. Mi è sembrato il rumore di un libro molto voluminoso aperto a metà che viene chiuso con forza, o quello dei palmi delle mani che sbattono l'uno contro l'altro in un colpo secco, comunque sia, fastidioso. Per contrappunto, una donna mi si è accostata dolcemente, si è sdraiata e ha iniziato a sussurrarmi all'orecchio offeso dal colpo una ninnananna. Tutto sembrava oscillare tra lo sgradevole e il piacevole, tra il dolce e l'amaro: dalla coltellata alle carezze, dalla giostra al materasso, dalla mela alle urla, dal colpo alla ninnananna.

"Dormi è solo un sogno, non cercare di capire", ricordo bene le sue parole perché mi è sembrata davvero una dimensione di dormiveglia, una sorta viaggio (ibidem).

L'uccisione del proprio padre attraverso la coltellata è uno dei momenti più forti del viaggio di Edipo, gli attori svelano, nei loro diari, alcune delle reazioni del pubblico a questa sensazione dicendo che c'è chi urla, chi sussulta per lo spavento, chi è indifferente e perfino chi si ha provato un sinistro piacere ripetendo da solo più volte l'affondo del coltello. Spiega Munaro che se lo spettatore è troppo scosso gli si evita il suono della lama che cade in terra: le azioni degli attori mutano al mutare reazioni di Edipo: «Riflettendo sullo spettacolo, da quando è nato ad oggi, rispetto alle reazioni degli spettatori, mi rendo conto che è cambiato moltissimo. [...] Era forse più facile la prima versione di questo distillato ottenuto con un ascolto che si è fatto assai più fine e arduo» (dal diario di Antonia, agosto 1999 in Munaro, 2010, p. 111).

I sogni però poi finiscono e invitata ad alzarmi mi sono alzata, qualche metro, qualcuno in più rispetto a prima e sono stata letteralmente lanciata tra le braccia di qualcuno mentre qualcun altro in ginocchio ha abbracciato le mie gambe. "Chi guarda con i tuoi occhi?" mi hanno detto, ma io questa volta non sapevo cosa rispondere e sono rimasta in silenzio ed è stato in quel momento che sono rimasta sola per un pò. Un tempo sicuramente più lungo rispetto ai precedenti ed io non capivo se tutto era finito e dovessi togliermi la benda o meno. Poi, finalmente, mi sono sentita toccare nuovamente sulla spalla, mi hanno tirato uno schiaffo. Non forte, si capisce, ma me lo hanno tirato continuando a pormi la stessa domanda di prima e allora ho risposto quasi stizzita "non lo so!". Sono stata spinta a camminare e poi a sedermi su una sedia, lì mi hanno sbendata e mi hanno sussurrato all'orecchio di tenere gli occhi chiusi e contare fino ad un numero preciso: 17. Quando ho aperto gli occhi, questa volta ho trovato la risposta alla domanda dell'enigma, mi sono ritrovata davanti ad uno specchio. La cosa mi ha fatta sorridere. Ho notato subito di avere i capelli scompigliati. Sono rimasta a guardarmi per un pò tentando di riabituarmi alla vista, ho anche rimpianto l'uso della benda. Riflesse nello specchio sono comparse due figure che sostavano dietro di me: una vestita di nero e una vestita di bianco, entrambe volevano essere seguite ma per farlo ho dovuto sceglierne una, ho scelto la nera e incappucciata. A seguito di questa mia decisione la persona vestita di bianco è indietreggiata mentre l'altra mi ha scortata e mi ha condotta in una stanzetta al

fondo della sala alla quale non avevo proprio fatto caso all'inizio perché nel buio non lo avevo visto. In questa altra stanzetta un uomo e una donna completamente nudi si abbracciavano, tempo di osservarli per qualche istante e sono stata tirata via per un braccio dall'incappucciato e riportata nella stanza dello specchio dove l'altra figura senza dirmi una parola mi ha indicato la via dell'uscita. Ho ricevuto un ultimo abbraccio e l'attrice che mi aveva invitata a spogliarmi all'inizio mi ha detto di rivestirmi. Ho preso le scarpe e le ho indossate, ho infilato il maglione e messo la borsa a tracolla (ibidem)

Una sensazione di assoluta inadeguatezza sale nel momento in cui viene posto il primo indovinello al quale, seppure si fornisce risposta, non è data alcuna soluzione esplicita da parte degli attori. Intanto la struttura di legno si muove prima in senso antiorario e poi in senso orario in un simbolico scorrere della vita che poi è la risposta all'enigma della sfinge. La sensazione di nausea e il disappunto del viso non tradiscono ogni volontà di interpretazione del ruolo edipico, in qualche modo la fisicità che rompe il *frame* riporta, volutamente nel disegno della regia, ad una condizione materiale più che onirica. Il rifiuto simbolico di Edipo ad un destino segnato dalla caducità dell'esistenza umana coincide con il rifiuto dello spettatore di un altro giro di giostra, poi però la giostra si ferma e si riprende il viaggio, in qualche modo ci si arrende al corso degli eventi. Il bisogno di scendere è avvertito dagli attori che si prodigano ad arrestare il movimento per poi condurre Edipo a sedersi sul materasso. Capita, quindi, che gli attori prevedano perfettamente la reazione che lo stimolo ha scatenato, tuttavia ricevono la precisa indicazione di non anticiparla mai e di lasciare che avvenga garantendo però il massimo sostegno e aiuto in ogni momento perché si vada avanti nella drammaturgia prevista dal mito. A chi prende la mela dalla bocca dell'attore segue un'esplicita accusa: "Cos'hai fatto?", a chi, invece, si rifiuta di mangiarla sempre in tono inquisitorio le voci chiedono ripetutamente "Perché, Edipo?". In ambedue i casi segue una sorta di fustigazione per cui lo spettatore è schiaffeggiato e colpito con una corda alla schiena, è un momento sgradevole per tutti, prima di tutto per gli attori che devono eseguire l'atto e sottoporsi alle reazioni spontanee del pubblico, non è raro che questi possano subitaneamente provare un profondo senso di colpa.

Ha reazioni forti, di rabbia ad ogni nostro gesto di punizione o di scherno: è strana. Alle frustate prima ha uno scatto di ira, poi inizia a piangere. Quando la vedo arrivare allo specchio piange disperata, e questo mi fa sentire molto in colpa, non volevo farle del male. Questo mi viene istintivamente da pensare, ma lo spettacolo prevede questo percorso. Prima di toglierle la benda cerco di consolarla, la stringo, la accarezzo: mi sembra tremendo essere sbendati e vedersi disperati. Poi mi chiedo se ho seguito più il mio sentimento di pietà che non il sentimento dello spettacolo, forse la sua condizione giusta davanti allo specchio era la disperazione? Che ne so io della sua vita? Comunque lo rifarei, cercherei di darle calore e conforto. (ivi, p.115).

Dopo la fustigazione, la ninnananna di Giocasta segna un momento di estrema dolcezza ma, per taluni, non è sufficiente a placare il fastidio dell'essere stati precedentemente colpiti. A cantare e a cullare lo spettatore non è la stessa attrice che lo conduce allo specchio, per cui l'autrice di questa nota diaristica avvertito il senso di colpa nei confronti della spettatrice si è trovata nella condizione di non poterla consolare se non nel momento in cui, da "copione", non le si è potuta riavvicinare. Nell'ordine dell'interazione simbolica, l'assorbimento e il coinvolgimento dei partecipanti, ovvero il livello della loro attenzione, sono cruciali ma non possono essere mantenuti per lunghi periodi poiché l'emozione, l'umore, il corpo e gli sforzi muscolari che costituiscono elementi psicobiologici rendono il soggetto inconsapevole della direzione delle sue sensazioni e della sua attenzione cognitiva.

È incinta verso gli ultimi mesi. Ha il respiro, la sudorazione di chi è già molto affaticato fin dall'inizio, dall'incontro con l'oracolo. E tutto il percorso è teso ad evitarle, più possibile, ulteriori affaticamenti. Sono in ansia, e solo quando arriviamo allo specchio e si siede mi sento più tranquilla. Quando apriamo la tenda e la chiamiamo è titubante (...) si gira a guardarmi e mi sorride, le orrido più apertamente di quanto faccio di solito, mi tende la mano e gliela prendo (dal diario di Antonia, Udine, agosto 1999, in Munaro 2010,p.116)

Spiega Goffman che il trasporto, l'assorbimento, in altre parole il coinvolgimento non fornisce alcun mezzo per comprendere se il segmento di attività considerato sia o

meno appartenente ad un'attività trasformata, questo comporta che il coinvolgimento di uno spettatore durante l'Edipo sia lo stesso che costui avrebbe in un segmento di esperienza “reale”.

Posto che il frame applicato a un'attività dovrebbe consentirci di venire a patti con gli eventi di tale attività (guidando e regolando molti di questi), è chiaro che potrebbe accadere qualcosa che non si riesce ad affrontare, un imprevisto che non può essere ignorato e a cui il *frame* non può essere applicato, con il risultato che i partecipanti si sentono sconcertati e indispettiti. In breve, ci può essere una rottura dell'applicabilità del *frame*, una rottura del suo dominio. (Goffman, 1974, trad. it. p. 375).

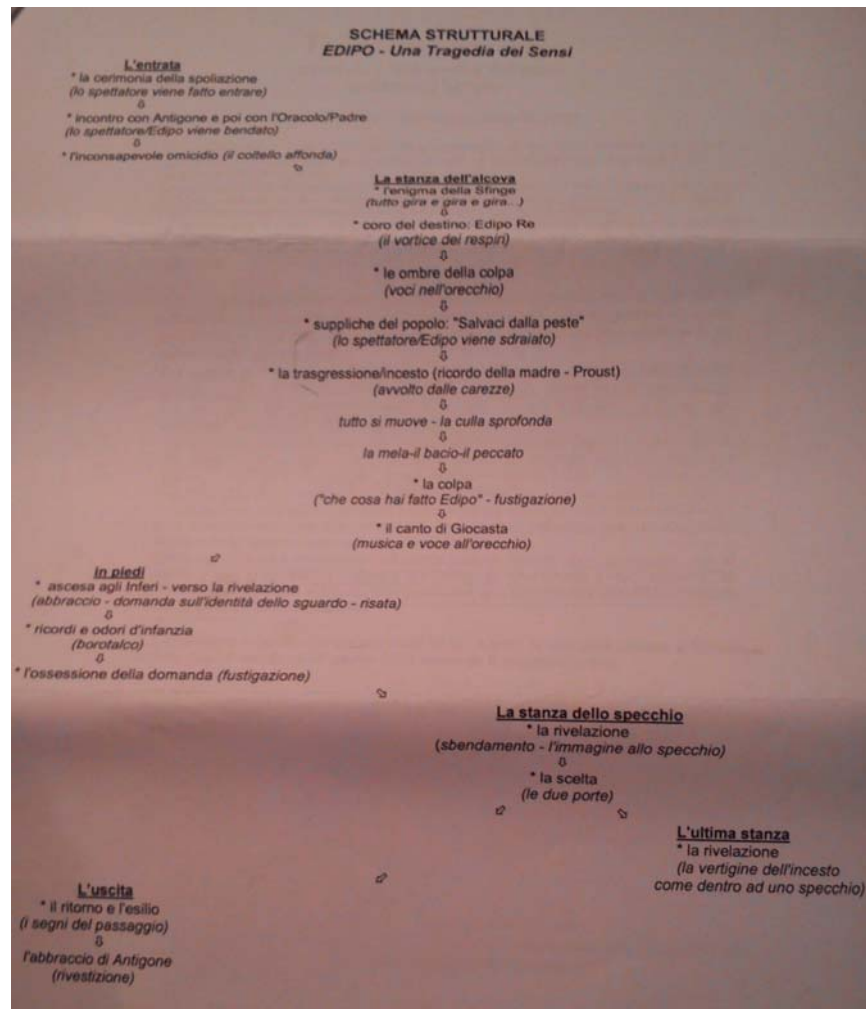
Il secondo indovinello, al quale molti spettatori non riescono a dare risposta ignorando che sia il frammento di da *Una sola moltitudine* di Ferdinando Pessoa, va a marcare un prolungato senso di fastidio che si protrae dalle fustigate in poi, accompagnato dal “non saper bene cosa fare) che si scioglie magicamente, una volta sbendati, davanti allo specchio. Per chi ha deciso di aderire al compito affidatogli di essere Edipo, ogni cosa torna ad avere un senso, rispetto a ciò che si è precedentemente compiuto, dinanzi all'immagine di sé stessi. La tragedia si conclude con un'ultima scelta che si riflette nello specchio oltre la propria immagine: la figura candida e angelica in bianco o l'oscuro incappucciato? Non so quanti in quel momento capiscano che scegliere la figura bianca significhi porre immediatamente fine allo spettacolo mentre scegliere quella nera conduca ad un'ultima scena, quella dell'incesto. Tuttavia per quanto sia faticoso, i primi istanti, riabituarsi alle luci (seppure soffuse), ai volti, alle distanze e ai contorni della stanza e degli oggetti tanto da desiderare quasi di voler essere bendati nuovamente, l'impatto visivo con ciò che lo sguardo incrocia nel quadro finale è significativamente emotivo.

Ha paura. Non vede nemmeno le scale per salire. Trema durante tutto il tempo, i stende ma non si lascia consolare. Continua ad avere paura. Scende le scale quasi correndo: eppure a scelto di vedere l'ultima immagine. Non capisco...(dal diario di Antonia, Udine, agosto 1999, in Munaro 2010, p.87)

L'ignoto spaventa e con esso molte delle attività di un giorno diverso dagli altri, di un tempo straordinari, ma è il continuo curiosare tra le possibilità non ancora sperimentate che ha permesso i grandi cambi di paradigma della storia seppure con attraversando un certo livello di sofferenza: «Il mondo della vita quotidiana si autoproclama e quando io voglio mettere in dubbio questa autoproclamazione sono costretto a impegnarmi in uno sforzo deliberato e nient'affatto facile.» (Berger, Luckmann, 1966, trad. it. p.45).

Alla fine, prima di andar via, ho ricevuto una lettera in una busta chiusa l'ho presa uscendo in silenzio dalla stanza. Sono rimasta qualche istante al di là della porta senza scendere le scale, le scale che mi avrebbero riportata alla dimensione quotidiana, che col tempo avrebbe reso questo ricordo sempre più sbiadito, sempre più simile ad un sogno. Poco prima mi sono svestita per andare a letto e ho trovato tra i vestiti un pezzo di buccia d'arancia, anche adesso, se l'annuso, profuma ancora (ibidem).

Ciò che “non è quotidiano”, come un sogno, un'allucinazione, uno spettacolo teatrale, può essere esperito come “reale” solo a partire dalle routine del vivere quotidiano, ovvero come limite della vita quotidiana (cfr. Berger, Luckmann, op.cit.). Ciascuna rappresentazione teatrale, così come il teorizzare scientifico, perché si sposta dall'asse del senso comune, diviene un sotto-dominio di eventi il cui significato è il frutto di una modificazione dei significati attribuiti agli eventi della vita quotidiana (cfr. Garfinkel 1963). Pertanto, la pratica teatrale consente al sociologo di mostrare mediante il *non quotidiano* gli atteggiamenti del quotidiano e di transitare dall'*atteggiamento naturale* della sua vita, in quanto partecipe della società che studia e soggetto alle sue stesse leggi, all'*atteggiamento teoretico* che gli consente di problematizzarla (cfr. Berger, Luckmann, op.cit.). La busta conteneva una nota di regia sull'Edipo dei mille cui, sul retro, era riportato lo schema strutturale dello spettacolo.



Retro della *Lettera allo spettatore*, contenente la spiegazione della struttura dello spettacolo.





Immagini dagli spettacoli del Teatro del Lemming, disponibili nell'archivio digitale della compagnia.

4.3 Il Playback South

4.3.1 Il Playback come forma di *storytelling* attiva e riflessiva: una presentazione

Il metodo del Playback Theatre, come accennato (cfr. par. 3.3), nasce e si afferma nel 1975 come una delle forme sperimentali più innovative dell'improvvisazione teatrale, in grado di coinvolgere i componenti del pubblico mediante il racconto delle loro storie personali e allo stesso tempo con l'intento di rideterminare la funzione sociale del teatro, riportandolo ad una dimensione più vicina a quella quotidiana. Per raggiungere questo intento Jonathan Fox, insieme con sua moglie, la musicista Jo Salas, decide di unire la pratica dello *storytelling* ossia l'atto proprio del narrare come mezzo di espressione del soggetto (individuale e collettivo) e di interpretazione della realtà insieme alle teorie sistemico-relazionali e della terapia sistemica familiare, attuate all'interno della Scuola di Palo Alto e del Mental Research Institut. A queste linee guida accosta, poi, la pratica dei cosiddetti metodi attivi dello psico e del sociodramma moreniano di cui ho già parlato. Con queste due forme, infatti, esso condivide la predisposizione a manifestazioni di spontaneità che si realizzano durante una sessione di Playback insieme con lo scopo di condurre chi vi partecipa ad una forma di liberazione della propria energia creativa, di accompagnarlo alla catarsi. Queste spontaneità, guidate dal conduttore della sessione, mirano al consolidamento, all'interno del gruppo, di un alto grado di inclusione per ogni membro, perché ogni individuo occupi il proprio posto nella e per la collettività.

Arrivai al Playback theatre dalla ricerca del teatro sperimentale nel periodo seguente alla guerra del Vietnam. Pensavo a me stesso come un artista di teatro. Nel corso dello sviluppo del Playback studiai psicodramma per imparare le competenze del processo di gruppo necessarie per condurre eventi sociali interattivi. Mi rendevo conto di come l'arte e l'interazione sociale dovessero essere sapientemente mescolate per realizzare il lavoro del Playback (Fox, 1999 in Dotti 2006, p.33).

Nella tradizione teatrale, così com'è per tutte le storie in genere, occorre distinguere le narrazioni letterarie dalle narrazioni personali, in questo caso lo storytelling dal Playback vero e proprio perché, seppure simili nella tecnica utilizzata basata sul teatro fisico, questi due metodi si distinguono per una sostanziale differenza: per il secondo le storie hanno sempre carattere personale e rappresentano del materiale terapeutico utile alla riflessione sociale dove il racconto autobiografico si fa anche cura di sé (cfr. Demetrio, 1995). Non si può, quindi, separare il *Playback theatre* dai suoi orizzonti specifici né, tanto meno, dai suoi riferimenti teorici di chiara matrice psico-sociale per cui invece che "spettacolo" utilizzerò prevalentemente il termine sessione, come vuole il gergo tecnico del metodo, accompagnato dalla parola "performativa" per invitare al ricordo che gli eventi organizzati dal Playback non sono sedute di psicanalisi collettiva né di sociodramma, ma creazioni artistiche che si poggiano un sostrato di teorico appartenente alle scienze sociali.

Lo *storytelling* teatrale, invece, è un tipo di performance nella quale il racconto di una storia qualsiasi, spesse volte proveniente dalle pagine dei romanzi o da sceneggiature originali, viene narrato al pubblico soltanto tramite "quadri" di azioni fisiche. Entrambi questi due approcci, in quanto ricostruzioni sceniche di narrazioni, mirano a mettere in luce immaginari collettivi e rappresentazioni sociali, restituendo il focus della tematica all'audience stesso, tuttavia, quest'ultimo lo fa senza mettere in scena il vissuto dei suoi spettatori. Caratteristica del *Playback Theatre*, di contro, è proprio il rapporto tra attori e pubblico in cui questi è chiamato, facoltativamente, a partecipare alla teatralizzazione diventandone il protagonista in quanto protagonista stesso del proprio racconto. Ogni performance, all'interno della sessione, è suddivisa in due momenti fondamentali ai quali sono applicati due tipi diversi di comunicazione: il primo è costituito dal racconto verbale dello spettatore che ha scelto di condividere con gli attori e il resto dell'audience la propria esperienza, il secondo vede rappresen-

tato e interpretato questo racconto da parte degli attori attraverso i gesti e la composizione di figure propri della comunicazione non verbale. In questo secondo *step* la scelta dell'uso della parola varia a seconda delle preferenze della compagnia teatrale. Nel 1965 Jonathan Fox si laurea in Scienze Politiche ad Harvard, con una tesi sulla poesia medievale dalla scelta emerge già tutta la sua attenzione di scienziato sociale nei confronti della letteratura. Conclusa la sua ricerca in Nuova Zelanda per una tesi sul sostegno economico da parte delle istituzioni al mondo delle arti si trasferisce in Nepal come volontario del Corpo di Pace dove rimarrà per due anni e riprenderà lo studio sulle società preletterarie concentrandosi sul rapporto tra tradizione orale e teatro. Giunto nel Connecticut nel 1974 vi crea la sua prima compagnia teatrale *It's All Grace* con la quale mette in atto le prime sperimentazioni fondate sull'idea di un teatro improvvisato basato su storie di vita reale, quel principio che diverrà cuore pulsante del Playback theatre. L'incontro con Zerka Moreno, moglie di Jacob, è decisivo: lo stimola, infatti, all'interesse per lo psicodramma e le sperimentazioni teatrali sul Teatro della spontaneità (*Stegreiftheater*) condotte dal marito di lei negli anni '20 e ad iscriversi al programma di training in psicodramma. Terminato il corso, Fox fonda il *Playback theatre* e la *Original Playback Theatre Company* con la quale da inizio ad una sorta di tradizione tuttora seguita da molte compagnie di Playback sparse nel mondo, i *first fridays* performance aperte al pubblico e realizzate ogni primo venerdì del mese. Nel 1977 Fox viene nominato direttore del *Mid-Hudson Arts Science Centre*. Nel 1980 la compagnia parte per il tour in Australia e Nuova Zelanda dove riscuote molto successo, tanto che nel 1981 viene fondata a Melbourne nasce il primo gruppo indipendente di seguaci di Fox, la prima compagnia di Playback in Australia. Il metodo sembra funzionare in diversi contesti socio-economici, in Giappone come in Europa dove nascono numerose altre compagnie fondate sui suoi precetti. Nel 1993 viene istituita la prima scuola internazionale di Playback theatre, diretta da Jonathan Fox e Jo Salas. Attualmente esso costituisce un approccio largamente diffuso in quanto è presente in oltre 50 paesi e conta centinaia di compagnie, nell'Agosto del 2005 si è tenuto in Gran Bretagna il I° Meeting europeo di Playback Theatre. Uno di questi gruppi è il *Playback South* (abbreviato, anche semplicemente *South*) uno tra i tanti che a Londra praticano il metodo di Jonathan Fox, ma l'unico che vanta una collaborazione con un team di sociologi della UEL e che insieme a loro ha partecipato al progetto *IPSA*. La compagnia inizia a formarsi nel 1998 intorno alla figura dello psicoterapeuta Hugh Willbourn, che oggi

ne è il direttore artistico, esperto di comunicazione e mediazione del conflitto nonché di teatro e dello storytelling che praticava già da sette anni come performer prima di contribuire alla costituzione del gruppo. Oggi fanno parte del South 12 membri tra attori, musicisti e drammaterapisti che organizzano regolarmente sessioni di Playback theatre presso luoghi pubblici come bar, café, musei e privati come centri educativi e gallerie d'arte, in altre parole in luoghi non predisposti istituzionalmente alla rappresentazione teatrale tra cui come luoghi ricorrenti spiccano il Candid Café, il Geffrye Museum , Il Ram Jam Jazz Club e Il Covo, un'organizzazione specializzata nello sviluppo di nuovi approcci all'insegnamento comunitario. Nonostante le diverse competenze all'interno della compagnia gli eventi sono percepiti come realizzati da un'unica grande volontà, senza contare che è la stessa struttura presupposta da questo tipo di azione teatrale attiva che richiede conoscenze di tipo trasversale che si uniscono per la stessa finalità: mostrare un tipo di narrazione del quotidiano.

Tutte le messeinscena seguono in linea di massima lo stesso schema comune.

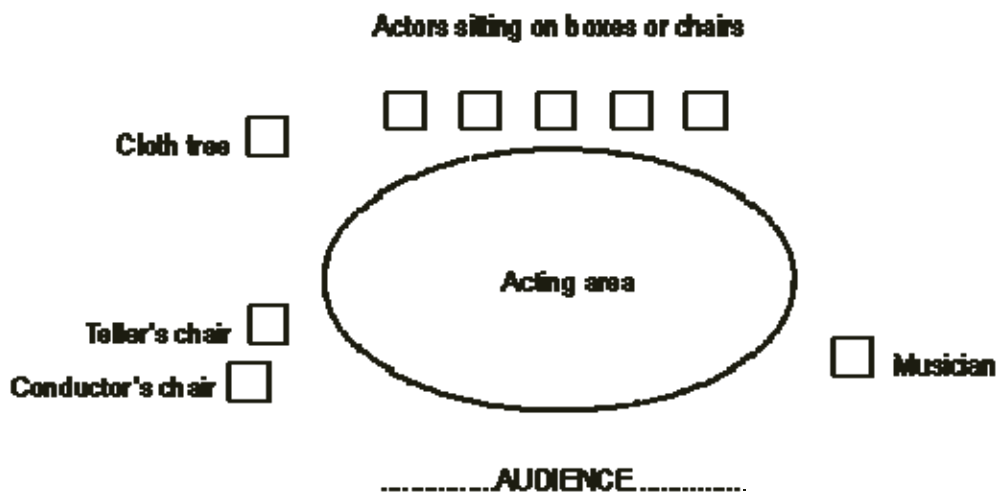


Immagine dal sito www.Playbacktheatre.co.uk

L'immagine ricostruisce la disposizione spaziale di ogni elemento che compone la messa in scena. Dietro il centro della scena (*acting area*) come attaccate al fondale, si trovano gli sgabelli, le sedie o i cubi di compensato sui quali siedono gli attori disposti uno accanto all'altro nel numero richiesto dai membri della compagnia e, non molto distante, un'altra sedia o un attaccapanni con appesi camici e foulard di vari colori e materiale scenico che possono servire alla rappresentazione. Davanti a loro è lasciato il vuoto relativamente ampio che verrà riempito con le azioni dei teatranti

mentre la platea degli spettatori può trovarsi specularmente allo spazio recitativo, come nel caso dell'immagine, oppure essere disposta tutt'intorno ad esso in forma circolare, come un grande cerchio "attorno ad un fuoco" dell'attenzione. A destra o a sinistra di questo centro si trovano rispettivamente il musicista che accompagna lo spettacolo e diametralmente opposto ad esso il posto che spetta al conduttore e narratore, in altre parole allo spettatore o *storyteller* (a volte anche solo *teller*). Ogni sessione performativa inizia sempre con una introduzione musicale e la presentazione del conduttore e degli attori e può essere allestita in qualunque luogo perché non necessita di grandi espedienti scenografici ma, fondandosi sull'essenzialità, sceglie di utilizzare pochi elementi scenici (le sedie, i foulard, l'angolo musicale e lo spazio vuoto) per poter giocare creativamente attraverso la simbolizzazione. Il conduttore è la figura che media tra il pubblico e gli attori, e che spesso volte, come nel caso del Playback South di Londra è un attore che si presta a ricoprire quel ruolo e le cui prime parole sono sempre di caloroso benvenuto a quanti sono intervenuti. La parte si colloca, a mio avviso, tra quella di un presentatore, di un intervistatore, di uno psicoterapeuta e, infine, dell'attore poiché il suo compito è introdurre la sessione, presentare i lavori e la compagnia, rivolgere domande agli *storyteller* per chiarire alcuni aspetti del racconto e facilitare la resa interpretativa degli attori, introdurre i temi di dibattito e di riflessione alla fine delle rappresentazioni e fare tutto questo attraverso un fare di tipo performativo poiché l'evento è connotato artisticamente. È una guida che al contempo si lascia guidare dalle storie che ascolta e dalle persone che incontra e con le quali interagisce entrando in relazione nel contesto fortemente ritualistico che egli contribuisce a creare attorno a sé insieme ai suoi colleghi. Come nel caso del Lemming non è solo la teatralizzazione degli spazi non istituzionalmente predisposti agli spettacoli teatrali, il coinvolgimento dello spettatore e la predilezione verso un teatro fisico e povero di elementi scenografici a connotare di questo tipo di azione drammatica, ma anche il tratto ritualistico che ne è, sin dalle sue origini, l'elemento fondativo.

Mi sono impegnato in tutto questo tempo per insegnare alla mia compagnia, ai miei studenti, e a me stesso, la necessità di rituale.

Per questo l'elemento del rituale è l'essenza centrale del Playback theatre, quella che ci aiuta a sentirci nuovamente vivi; ed è il rituale che può portare al tipo

di discorso necessario per trasformare un ordine sociale disfunzionale o superato” (Fox 1999 in Dotti 2006, p. 34).

L'idea di offrire sé stessi al pubblico protagonista per “trasformare un ordine sociale disfunzionale” per costruire comunità in grado di attribuire nuovi significati alle cose del mondo (Centre for Playback Theatre, 1998) mi sembra vada molto, anche se Fox non si è mai espresso a riguardo, nella direzione del concetto di crudeltà artaudiana nel quale l'immagine prende il sopravvento sulla tirannia del testo scritto in cui le parole si spogliano dei loro significati comuni in una scelta determinata e irreversibile, da parte di pubblico e attori, alla presa di coscienza nella dimensione sacra e non teologica di un teatro che intende svelare qualcosa sull'esistenza. Dopo il messaggio di benvenuto, che ha la funzione di accogliere gli spettatori per farli sentire a proprio agio e rompere lo schema della quarta parete perché li si interpella direttamente con la frase «Chi di voi lo desidera può venire qui e narrare una storia», l'offerta diviene quindi il secondo dei passaggi ritualistici del Playback. Essa consiste nel dono che il narratore fa alla comunità, portando la sua storia sul palcoscenico e il dono che gli attori fanno a loro volta di restituirla interpretata e rappresentata in forma artistica (Dotti 2006).

All'invito del conduttore, lo spettatore si alza dalla platea per andare ad occupare la posizione che gli è stata predisposta, ovvero la sedia ai lati del centro della scena accanto al conduttore che lo inviterà ad iniziare il racconto. Generalmente si cerca di non interrompere mai il momento della narrazione a meno che qualche passaggio non necessiti di ulteriori chiarimenti determinanti alla rappresentazione. Al termine della storia il conduttore chiede: «Scegli tra gli attori chi fa per te, chi vuoi che interpreti te stesso o il ruolo del tuo protagonista». A questo segue la prima trasmissione di contenuto, la presentazione dei personaggi della storia resi dai performer in modo molto fisico affinché vengano definiti in modo chiaro.

La “restituzione” della storia risponde ad alcuni principi quali, anzitutto, la fedeltà alla storia narrata nel senso che nonostante il racconto scenico sia una rielaborazione e reinterpretazione di quanto detto dallo *storyteller*, esso non può prescindere dai fatti narrati per come sono stati narrati, dai suoi protagonisti e delle intenzioni di questi così per come sono emerse dalla narrazione. La verifica del rispetto del principio della fedeltà avviene, per rimando, a conclusione della scena quando gli attori tutti insieme cercano lo sguardo del narratore chiamato, a sua volta, ad esprimere un

commento sulla base di ciò che ha visto rispondendo alla domanda «la rappresentazione era in sintonia con lo spirito di ciò che è successo?» oppure solo agli sguardi che gli sono stati rivolti. Affinché la restituzione sia fedele i gesti più importanti e alcune parole chiave sono ripetuti e scanditi, quasi sottolineati, da una lieve enfasi rispetto agli altri resa tecnicamente attraverso una pausa un po' più lunga delle altre, da un fermo immagine degli altri attori, da un gesto prolungato (es. un abbraccio particolarmente lungo).

Cerchiamo sempre di non aggiungere mai elementi che non siano stati raccontati dallo spettatore tentando mettere nell'azione quanta più energia riusciamo ad imprimerle. Tutta la stanza si riempie di energia, la nostra, quella del pubblico, quella del musicista. (Londra 17 maggio 2012, dall'intervista con Erene Kaptani.)

Se nel Teatro del Lemming i feedback, agli stimoli proposti dalla compagnia, provengono “a caldo” dalle immediate reazioni degli spettatori (spesse volte non verbali) e “a freddo” dalle lettere che questi le inviano nei giorni successivi alla performance, nel Playback il primo riscontro è immediato e palesato verbalmente, ovviamente, intriso del carico emotivo del narratore, mentre la seconda fase di commenti giungerà a termine dell'intero evento dal dibattito con tutto l'uditorio.

La musica eseguita dal vivo contribuisce a rilassare il pubblico, ad alleggerire tensioni e sciogliere l'impasse della commozione e allo stesso tempo a fornire ritmo all'esecuzione scenica. In questo caso più che un elemento di coinvolgimento emotivo, come può esserlo nella tragedia lirica o in altri spettacoli teatrali, svolge a mio avviso una funzione in qualche modo straniante, quasi ludica, aiutando performer e audience a determinare la giusta distanza da assumere rispetto alla restituzione scenica del racconto.

Il Playback presuppone una costante attività di ascolto dell'altro sia nella dinamica relazionale che avviene tra compagnia e pubblico, grazie alla mediazione del conduttore e alla fedeltà della resa scenica come interazione tra gli artisti, la platea e i narratori, sia tra gli artisti stessi che non disponendo di un testo, sul quale basare i singoli interventi, orientano ogni azione al corpo altrui in una reciproca attesa concentrata sull'evitare ogni accavallamento o sovrapposizione e che porta ad un risultato finale unitario e composto.

Per giungere alla comprensione delle intenzioni altrui mediante un solo sguardo o un solo gesto il gruppo compie numerosissimi training per costruirsi come tale dal punto di vista tecnico e un percorso di conoscenza reciproca molto intenso per interessare le giuste relazioni informali e costituirsi come comunità. Mi sono imbattuta nei lavori del Playback South una mattina di fine febbraio del 2012, qualche giorno dopo il seminario annuale internazionale del Sociology of Theatre and Performance Research Group tenutosi presso la Goldsmiths University di Londra su indicazioni della prof.ssa Maria Shevtsova. In quella occasione si era parlato del teatro di movimento e delle forme avanguardistiche di performance fisiche come strumenti per scomporre e mostrare segmenti di azione quotidiana, raccontando il quotidiano, quindi i metodi che erano stati citati a questo proposito erano quello del Forum theatre e il Playback. Non essendo stati approfonditi gli argomenti in sede seminariale ho deciso di farlo da me per aumentare il numero di informazioni in mio possesso sulle tecniche di Fox di cui, allora, non sapevo granché. Negli archivi della Goldsmiths, una volta raccolto tutto il materiale possibile mi è venuto sotto mano, tra le tante compagnie londinesi che se ne occupano, quella del South della quale faceva parte Erene Kaptani, le cui pubblicazioni ed attività si concentravano sul legame tra teatro e ricerca sociale.

Erene Kaptani è diventata il mio punto di riferimento all'interno della compagnia del Playback South. È dramaterapeuta, performer, insegnante e coordinatrice di teatro terapia presso *Studio Upstairs*, una comunità di artisti che si occupa di studi psicosociali e di arte terapia e che accoglie persone desiderose di esprimere il loro talento e che «per motivi di problemi di salute mentale o di stress emotivo, scelgono di non partecipare ad istituzioni artistiche tradizionali.» (Studio Upstairs 2011). Ma, cosa più importante ai fini del mio studio, Kaptani è stata ricercatrice presso la Goldsmiths University in antropologia e, in seguito, si è concentrata sul tema dell'identità, della migrazione e del conflitto come ricercatrice della UEL dove ha inteso sostenere insieme alla sociologa Mira Yuval Davis, sua coordinatrice, un progetto sull'utilità di alcune forme del teatro partecipativo come metodologia per la ricerca sociale, divenendo il soggetto privilegiato dei miei colloqui informali, nonché facilitatrice nel processo di accesso all'osservazione.

Ho seguito Erene nella performance/workshop “Places and images crossing throught the London Paradox” in una tre giorni di convegno sul tema “London city of

Paradox” tenutosi in occasione delle previste Olimpiadi 2012 presso la University of East London e nelle attività del South South al Candid Café di Islington.

4.3.2 Il Playback South: il racconto tra identità e rappresentazioni collettive, il ruolo dello spettatore

Nel Playback lo storytelling rimanda alla rilevanza che una particolare forma di racconto, quello autobiografico ha nella e per la costruzione di una comunità e nello stabilire le attribuzioni di senso date dagli individui alle loro azioni all'interno del contesto narrato e dalle quali emerge il tessuto delle loro relazioni sociali e il loro grado di immersione nel flusso della società e delle istituzioni; «il desiderio a cui la trama risponde è dunque quello di collegare fra loro i materiali rappresentati, dando loro così un ordine e un senso.» (Ricoeur, 1983-85, in Jedlowski 2000, p.19).

In altre parole, il Playback theatre prende in considerazione il racconto autobiografico, che attiene alla dimensione della quotidianità, partendo dal necessario bisogno umano del raccontare a sé stessi o ad altri un episodio accaduto, una situazione nella quale ci si è trovati, un sentimento, un *desiderio* (cfr. Brooks, 1995) che si è manifestato dentro di sé in una determinata situazione individuale o collettiva, per non lasciare che il ricordo del quotidiano vada smarrito. «Il racconto è presente in tutti i tempi, in tutti i luoghi, in tutte le società; il racconto comincia con la storia stessa dell'umanità; non esiste e non è mai esistito in alcun luogo un popolo senza racconti» (Barthes 1977, p. 7).

Per comprendere come questo metodo attivo venga utilizzato dalla compagnia per studiare i processi di costruzione dell'identità e le rappresentazioni collettive e come questo possa farsi strumento di raccolta dati per lo scienziato sociale occorre entrare nel cuore della funzione narrativa che lo sostanzia.

Innanzitutto, un racconto è «una forma di discorso [...] che appartiene all'ambito della comunicazione. [...] Se il racconto è un discorso, le storie sono gli artefatti mentali che il discorso produce» (Jedlowski 2000, p. 29). In quanto costruzione del soggetto, pertanto, il racconto costituisce il risultato di una serie di scelte da parte del suo autore, che attengono all'importanza attribuita da questi ad alcuni aspetti ritenuti significativi rispetto ad altri, ovvero a certe azioni, a certi sentimenti, a certi eventi. Rispetto al racconto scritto quello orale può essere soggetto ad un maggiore coinvolgimento emotivo del narratore dato dal carattere della sua immediatezza e

dalla difficoltà di trattenere le espressioni attraverso le quali il corpo rende note le proprie emozioni. Non solo, quindi, la costruzione di questo racconto dipende dai processi della memoria e di selezione degli eventi messi in atto dal narratore, ma dipende anche dalla presenza fisica dell'uditorio che orienta la direzione della narrazione in quanto ascolta e interviene e in quanto condivide lo stesso tempo e lo stesso spazio dello *storyteller*. È in questa *compresenza* (ivi, p. 65) che si stabilisce la relazione tra spettatore/attore e il resto dell'uditorio da una parte e tra spettatore/attore e attore/spettatore dall'altra.

Gli attori, infatti, nel momento del racconto sono “ascoltatori speciali” nel senso che come il resto del pubblico fruiscono della narrazione degli eventi ma che, al contempo, ne elaborano la restituzione scenica smontando la continuità del narrato in quadri distinti di immagini che passaggio, dopo passaggio, ne ricostruiscono il fluire. È questa operazione di scomposizione che permette di rompere la scontatezza dell'agire routinizzato e alla quale rivolgerò la mia attenzione in questa analisi.

Nonostante l'intervento dei processi inconsapevoli della memoria che determinano l'omissione di alcuni aspetti e ne privilegiano degli altri, il racconto di un evento della vita quotidiana, durante una performance di Playback theatre, va nella direzione del polo della testimonianza: esso non contiene elementi di fantasia né possiede gli altri orpelli della fabulazione sul piano dell'intreccio o della suspense essendo quelli elementi che semmai, per le tecniche stesse profuse nell'interpretazione quali l'uso di una pausa o la moviola di un gesto, attengono alla rappresentazione scenica della storia e non alla sua narrazione orale da parte del suo protagonista. Egli in quanto soggetto narrante, nella sessione, tende al racconto dei fatti attenendosi il più possibile al loro reale svolgimento in cerca di risposte in merito ai propri comportamenti o agli eventi del quotidiano dominati dalla scontatezza e dall'ovvietà del senso comune, "quella forma di sapere che fa sì che la realtà sia compresa secondo stereotipi la cui conoscenza è ritenuta condivisa da tutti" (ivi, p. 166), attraverso una loro risignificazione offerta dalla messinscena.²⁷

²⁷ Jedlowski distingue tra racconti che vanno verso il polo della testimonianza e racconti che vanno verso il polo della fabulazione. «Dire che si tratta di “poli” significa che sono delle posizioni-limite, l'espressione di due tensioni che animano il campo della narrazione. In concreto, le storie che raccontiamo si situano di norma in un continuum fra questi poli, partecipando in misura diversa di tutte e due le tensioni.» *Storie Comuni. La narrazione della vita quotidiana*, Mondadori, Milano, 2000, p.40

Quando uno di loro - uno spettatore - racconta una storia ci mette dentro il significato che lui ha dato alle proprie azioni, ma è quando le vede rappresentate da noi che inizia a mettere in discussione quel significato o quella sequenza comportamentale. Vede altre possibilità che aveva escluso nel momento in cui si verificava l'azione, quindi elabora nuovi significati e nuove soluzioni. (Londra, 17 maggio 2012, dall'intervista con Erene Kaptani)

Performance e dibattito vanno così a rafforzare quella proprietà del racconto di farsi modo per prendere le distanze da sé stessi, per guardarsi con gli occhi di un altro, per creare altri sé e altre province di significato, per mettere in discussione ciò che è dato per scontato nella vita quotidiana e che condiziona i nostri comportamenti (Schutz op.cit). È in questo senso che raccontarsi riattiva dubbi sull'andamento del vissuto e sollecita la capacità riflessiva insita in ciascuno. Quando questa capacità di riflettere su sé stessi mediante il racconto diventa un modo per prendersi cura di sé, diviene una forma di abreazione.²⁸

Quando il bisogno di raccontarsi si fa più forte, necessario, e diventa bisogno di raccontare di sé in modo sistematico, di capirsi e riconciliarsi con sé stessi, nasce ciò che si definisce *pensiero autobiografico* e quando poi questo pensiero si traduce in azione, ossia quando si comincia a raccontare di sé stessi con continuità entrano in gioco le funzioni comunicative e curative che il racconto autobiografico possiede perché in esso la funzione referenziale è preponderante rispetto ad ogni altra²⁹ in quanto il messaggio si svela prima di tutto a sé stessi per poi essere condiviso (Demetrio 1995). Nell'esperienza con l'alterità narrare di sé mette in relazione il referente e il destinatario e il desiderio di veder riconosciuta la propria esistenza, da parte degli altri, si concretizza nell'ascolto del proprio racconto.

²⁸ Freud nel saggio "L'Isteria" parla di "abreazione" indicando un processo, spontaneo o indotto, di scarica di emozioni legate a un evento traumatico rievocato dal soggetto. In alcuni casi, scrive «l'espressione verbale rappresenta di per sé un riflesso efficace, come quando, per esempio, si esprimono delle lamentele o si rivela un segreto tormentoso, per esempio come una confessione» Freud S., Breuer J., *L'Isteria*, Newton Compton, Roma, 1971

²⁹ Jakobson Individua quattro tipi di funzioni della comunicazione, riguardando lo schema originario di Karl Bühler. Più precisamente egli parla di una funzione "fatica" che attiene al rapporto emittente-destinatario [nel nostro caso tra soggetto narrante-destinatario del racconto], una seconda che prende il nome di "poetica" e che si concentra sul contenuto del messaggio [racconto] e sulla struttura, una funzione "metalinguistica" che riguarda il codice linguistico e simbolico con cui il messaggio va interpretato e una funzione "referenziale" con la quale il messaggio riferisce sempre qualcosa a proposito del suo emittente.

i nostri ricordi vivono in noi come ricordi collettivi, e ci sono rammentati dagli altri, anche quando si tratta di avvenimenti in cui siamo stati coinvolti solo noi, e di oggetti che solo noi abbiamo visto. Il fatto è che, in realtà, noi non siamo mai soli. Non è necessario che altri siano presenti, che si distinguano materialmente da noi: perché ciascuno di noi porta sempre con sé una quantità di persone distinte (Halbwachs, 1949, trad. it. p. 80).

Il racconto subisce processi di *interpretazione* e *creazione* del ricordo per cui si può attuare una interpretazione del comportamento assunto anche a distanza di poche ore e ripensarsi capaci di agire anche in modo diverso da come è stato fatto, così come si può dare interpretazione a qualcosa verificatasi in un passato più lontano grazie all'abilità del ripensarsi in un'ottica di comparazione tra ciò che si è oggi e ciò che si era ieri. Ogni azione può essere rielaborata e le può essere dato un senso diverso da quello attribuito nel momento in cui essa si è verificata. Per questo motivo raccontarsi è anche un modo per capire le proprie debolezze, una tregua con il proprio vissuto volta a perdonare tutte le volte che non ci si è comportati coerentemente con sé stessi evitando di sprofondare in sentimenti di colpevolezza o rimorso: «il pensiero autobiografico in un certo qual modo ci cura» (Demetrio op.cit., p. 11) conducendo alla testimonianza. Il tempo fa sì che le situazioni vengano elaborate e introiettate e questo permette all'individuo di condividerle con gli altri. Non c'è una legge sul tempo in grado di stabilire quando si è ancora immersi nell'azione compiuta o nell'atteggiamento assunto e quando si è giunti ad un suo superamento. Può, ad esempio, capitare che si scriva di un litigio avuto qualche ora prima e che i sentimenti provati in quel frangente siano ancora operanti dentro di sé nel momento in cui si parla. Supponiamo, ora che a distanza di tre giorni l'individuo torni a parlare nuovamente di quell'argomento, potrà capitare che i sentimenti di allora siano adesso stemperati, in qualche modo come se non si fosse più coinvolti rispetto a quanto è capitato.

Ho partecipato al workshop del Playback, realizzato con i ragazzi dello Studio Upstairs, subito dopo la fine della seduta plenaria dedicata al tema del razzismo e delle migrazioni nella città di Londra che ha fatto emergere le paradossali politiche adottate dal governo britannico a proposito delle dinamiche del conflitto etnico. Quando sono entrata nell'aula ho notato subito che le sedie erano state disposte in

semicerchio.

quando sono rientrati tutti, gli attori ci hanno chiesto di sederci davanti a loro in semicerchio. I partecipanti al workshop erano quasi tutti scienziati sociali: tre sociologi, due seduti subito dopo di me, un antropologo e due economisti. Nonostante questo fosse abbastanza normale visto il contesto dell'aula universitaria della UEL in cui si è svolto il workshop, la situazione di avere loro accanto e gli attori di fronte nella stessa stanza mi ha piacevolmente sorpresa. C'erano anche una scrittrice e sei studenti. La distanza tra noi e loro si è materialmente annientata nella disposizione spaziale: il nostro semicerchio completava il loro a favore di un unico grande centro costituito dalla scena momentaneamente vuota. A ciascuno di noi è stato chiesto, in successione, il suo nome e, se lo sapevamo, il suo significato e la sua origine, poi è toccato ai cinque membri della compagnia il compito di presentarsi. Tre di loro loro indossavano alcuni elementi di una divisa militare dei marines: Erène indossava il cappello dell'esercito, un attore in piedi al suo fianco cappello e stivali, mentre la donna, a capo della fila, aveva un costume completo di mimetica, stivali e di cappello sulla testa. Gli altri due infondo alla fila indossavano il nero teatrale. Tutti gli attori indossavano un sandwich di stoffa da strillone di strada che gli copriva torso e schiena (Londra 5 aprile 2012, workshop *Places and images crossing through the London Paradox* a cura di Erène Kaptani, nota dal diario etnografico).

L'immagine dei *sandwich man* rievocava le immagini di un'atmosfera americana ottocentesca da grande flusso migratorio, periodo in cui le *sandwich board* erano il tipo di *advertisement* più diffuso per le strade di New York, ma anche di Londra dove, per qualche centesimo, i ragazzi quasi tutti immigrati, passavano intere giornate sui marciapiedi strillando *slogan* in faccia ai passanti. Lo sfondo di stoffa dei sandwich che gli attori indossavano era bianco su, in primo piano, spiccava il disegno, palesemente tracciato a mano, di una candela accesa che sul davanti era circondata dai tratti marcati di un pennarello nero mentre sul retro trionfava priva di ogni altra ombreggiatura. Quelle linee nere mi hanno fatto pensare immediatamente a delle ombre che la luce cerca di diradare. La differenza tra il disegno sul petto e quello dietro, invece, a scena e retroscena della vita quotidiana nelle interazioni tra individui. Questa intuizione, poi condivisa alla fine del workshop, si è dimostrata fondata. A detta degli attori, infatti, il *sandwich* rimandava sì ad un'atmosfera di fine

ottocento, primi del novecento, ma al contempo proprio a quella doppia natura dell'attore di essere persona e ruolo (Goffman 1974), persona e personaggio.

L'ultimo a presentarsi, del gruppo dei performer, è stato un ragazzo dai lunghi dreadlocks raccolti in testa da un elastico che ha detto di chiamarsi Patrick Alit Brown: "Patrick is an irish name and Brown is an english surname." ha detto. "I come from Jamaica. I live in London, so I am a Londoner and I also live in Hackney." Detto ciò ci ha guardati ad uno ad uno ed ha aggiunto: "Where I come from?" (ibidem).

All'inizio ho pensato subito che ciò che avevo appena visto fosse il frutto di una sceneggiatura originale, di una dimostrazione creata *ad hoc* per la presentazione del gruppo, dei temi di cui si occupava e del metodo delle azioni fisiche usato per interpretarla. Solo durante il dibattito, seguito al secondo intervento, ho compreso che quella di Patrick non era una storia inventata ma la storia stessa dell'attore. Patrick ha infatti raccontato davanti a tutti i presenti, non privo di commozione, di aver dovuto affrontare un periodo estremamente difficile della sua vita una volta giunto a Londra. Ha attraversato una profonda crisi di identità che lo ha lentamente portato ad esprimere un profondo malessere fisico e mentale che è riuscito ad elaborare e a condividere imparando a metterlo progressivamente in scena: a raccontarlo prima e ad esprimerlo poi egli stesso attraverso la rappresentazione.

mentre il ragazzo ha iniziato ad avanzare verso di noi per rivolgerci individualmente la domanda, gli altri attori si muovevano nello spazio intenti in una improvvisazione pantomimica assumendo pose e gesti paramilitari gridando in un coro perfettamente sincronico di voci "some people have no identity, some people have no identity, some people have no identity". Lo hanno ripetuto in modo quasi ossessivo fino all'ingresso di un secondo slogan eseguito in modo ancora più martellante del primo, quasi scandito sillaba per sillaba "some people change their name, so-me peo-ple chan-ge the-ir na-me".

Intanto Patrick è rientrato al centro della scena insieme agli altri, in mezzo ai militari. Lui e l'altro attore "in borghese" assumevano le posture volute dai tre soldati, specialmente dal gerarca, l'attrice con la divisa completa a capo della fila, e rispondevano al loro ordine di marciare. "Names alike fire" hanno preso a ripetere in coro marciando. Al terzo giro la marcia è proseguita mentre Patrick si

è arrestato, ha riconquistato il centro e ha sorriso "I never changed my name"
(ibidem).

A ben vedere, quella eseguita durante il workshop è stata una sorta di deroga al metodo del Playback perché si è cominciato dalla performance per arrivare al racconto del suo protagonista e infine al dibattito e alle impressioni del pubblico. In genere, come ho spiegato, i primi due passaggi si realizzano in senso cronologicamente inverso: è il racconto che permette alla scena di esistere. Tuttavia, questa "anomalia" ha un senso. Così come ho detto a proposito del *case-study* del Lemming, ai performer è chiesto di sperimentare su di sé l'efficacia del metodo teatrale della compagnia che a sua volta si impegna a garantire al meglio delle sue capacità, mediante la professionalità e la disponibilità di tutti i suoi membri, un'esperienza significativa a ciascuno. E l'esperienza di Patrick, il quale fa parte della comunità di Studio Upstairs, è stata talmente significativa da permettergli mediante il racconto teatralizzato della sua vita di trovare una dimensione curativa nel narrarsi, di interrogare profondamente sé stesso circa la sua identità costruita sulla base dell'esperienza migratoria e di farne partecipe un uditorio oggettivando la propria sofferenza con la costruzione scenica all'interno della quale ha voluto interpretare sé stesso.

Se negli spettacoli del Lemming lo spettatore diviene spettatore/attore nel senso di colui che fisicamente compie le azioni previste dalla drammaturgia, in questa circostanza il suo ruolo è ancora più marcatamente determinante: egli è, giocando con Pirandello, l'autore di personaggi in cerca di interpreti, di storie in cerca di nuove forme e di nuova vita, di racconti che vogliono essere rappresentati visivamente per divenire materia di una riflessione a posteriori. Se l'azione scenica del pubblico è costitutiva dell'Edipo dei mille, il ruolo degli spettatori nel Playback non è centrale ma pre-costitutivo, di qualsiasi azione, in alcun modo prestabilita: lui soltanto fornisce il materiale da mettere in scena agli attori che la eseguono.

La performance ha mostrato in modo chiaro le connessioni tra il potere politico e l'individuo lasciando trasparire una sofferenza che la mediazione del linguaggio parodiale ha amplificato ancora di più. Spiazzante, questa volta, è stato il mio dover risignificare tutta la performance in base alla nuova informazione che avevo acquisita ovvero che quella era la vera storia di Patrick, di Patrick l'attore. Potrei dire una "autocronaca" per definire il racconto autobiografico che ha fatto della sua vita

quotidiana fatta di un continuo dover obbedire alle costrittive abitudini e norme della metropoli londinese, a modi di pensare e di interagire diversi dai propri in un senso sfumato del sé proprio di una identità di frontiera (cfr. Floriani, 2004). “Molta gente non ha identità” è la frase che stata ripetuta più volte. Non la possiede più perché ad essa rinuncia in favore dell'adozione di una identità come costruzione strategica ossia come mezzo per raggiungere consapevolmente degli scopi utilizzando le proprie risorse esperienziali per contrastare il senso di estraneità sia nel luogo di approdo sia in quello d'origine.

Tramite il racconto e la teatralizzazione della sua storia Patrick ha attuato una ricomposizione della frammentazione bibliografica della sua vita attraverso una difesa del sentimento di appartenenza alle proprie origini e al contempo alla città che oggi costituisce il suo presente, non percepisce più il peso di una consapevolezza dell'estraneità per cui ha scelto di non cambiare mai il proprio nome: «ci affidiamo ai racconti per trascendere i confini della nostra realtà e per elaborare la nostra esperienza, per riconoscerci e per farci riconoscere. » (Jedlowski 2000,p.4).

Il racconto crea un distacco con il passato che si è elaborato per cui si riesce a parlare di sé e degli eventi da una prospettiva di giusta distanza emotiva proprio perché è nel processo della narrazione di sé che l'imitazione del vissuto come atto creativo di un nuovo regno di significati porta non più alla scoperta di un'unità ma al riconoscimento della molteplicità di realtà che emergono dai racconti: «realtà significa semplicemente rapporto con la nostra vita emotiva e attiva» (Schutz, 1962-1966, trad.it. p. 181).

Da una sessione del South emergono almeno tre rappresentazioni diverse dello stesso evento accaduto: la prima è quella fornita dallo *storyteller* nella costruzione della propria storia, la seconda è quella rielaborata dalla compagnia che la traduce in azioni e la terza è quella che proviene dalla riflessione collettiva a quanto si è visto e ascoltato e che si realizza nel momento del dibattito questo consente di esporre un concetto, un comportamento, una definizione, un problema alla luce di tre livelli diversi di analisi, infatti sono sempre i lavori interpretativi a mettere in connessione sotto-universi di senso differenti.

Mi avete fatto pensare all'importanza dei nomi. È una cosa che diamo per scontata quando ci chiamano, quando firmiamo, o quando lasciamo una prenotazione. Eppure è vero che i nomi sono come il fuoco, perché fanno luce

sulla nostra persona, perché costituiscono parte integrante della nostra identità individuale. Essi ci ricordano sempre chi siamo ma, allo stesso tempo, come il fuoco possono alzare le fiamme del conflitto. Grazie Playback South, per questa occasione di riflessione. (Londra 5 aprile 2012, workshop *Places and images crossing through the London Paradox* a cura di Erene Kaptani, dall'intervista ad una spettatrice)

La presenza dei militari nella scena era necessaria perché il racconto avesse una sua validità curativa, rappresentando infatti il principio di *responsabilità*, quel meccanismo per il quale il narratore di un racconto che ha subito dei torti o delle violenze, indirizza il proprio messaggio al carnefice: un carnefice che seppure traslato nella forma impersonale dell'autorità costituisce l'emblema della condizione dell'individuo moderno nella società dove spesso a nuocerli e «un'entità che reclama il monopolio sull'uso legittimo della forza fisica» cui è impossibile dare un volto perché è fatta di un complesso apparato burocratico: lo Stato (cfr. Weber 1919). Qui il racconto per quanto minuzioso del narratore, non può attuare il riconoscimento e la comprensione dei propri errori da parte del colpevole ma certo può orientare lo sguardo altrui sulla propria condizione perché ascoltando dall'altro la storia di quel che gli accade si può acquistare una nuova coscienza di sé (Demetrio op.cit.).

Lavorare con le storie e con le immagini consente di affrontare e rappresentare tematiche diffuse partendo dalla storia individuale per poi giungere alla più generale problematica sociale ad essa correlata perché l'identità personale è socialmente costruita (cfr. Sciolla 2000). È con il processo educativo, infatti, che i significati istituzionali e certe visioni del mondo vengono impressi con forza e indelebilmente nella coscienza dell'individuo (cfr. Berger, Luckmann op.cit.).

Non ho fatto in tempo ad applaudire la fine del primo intervento che ecco che si erano già disposti nuovamente in fila con il generale in prima posizione. Uno degli attori però, un uomo, ha indossato un cappello nero, tipo passamontagna e sciolte le righe ha tentato di fuggire nello spazio scappando dagli agguati degli altri che mentre lo inseguivano lanciavano un avvertimento contro il pubblico seduto che suonava in modo esplicitamente minatorio. "Anyone could be the enemy" hanno gridato i soldati; "American colonization... ame-rican-colo-niza-tion... americancolonization" hanno ripetuto più volte in ritmi e timbri vocali diversi.

"Daddy, buy me something!" ha un soldato all'altro. Ad un tratto i movimenti di tutti si sono arrestati per qualche secondo e il generale ha gridato "Finacial Killing!Time battle" e subito si sono disposti distesi sulla pancia come in trincea e fingendo con le mani di spararsi l'un l'altro e lanciandosi mine di coriandoli che, in un attimo, hanno riempito la stanza. Chi si alzava e sparava sull'altro poi si riabbassava cercando a sua volta di schivare il colpo in movimenti perfettamente sincronizzati presi in prestito sicuramente dalla tradizione della clownerie e dalla commedia dell'arte. Agli ultimi gridi di "american colonization" tutti gli attori, ladro compreso, hanno tirato fuori dalle tasche tanti soldi di cioccolato lanciandoseli addosso a vicenda. Poi si sono diretti verso di me e gli altri che stavano seduti e li hanno distribuiti ponendoli direttamente nelle nostre mani. Nessuno del pubblico partecipante li ha rifiutati, chi li ha scartati e li ha mangiati subito, chi li ha conservati in borsa o in tasca. Per "comprarci" è bastato poco...solo un po di cioccolato. (Londra 5 Aprile 2012, workshop *Places and images crossing throught the London Paradox* a cura di Erene Kaptani, nota dal diario etnografico)

La frase "Chiunque può diventare il nemico" non è più solo l'eco di quegli sforzi compiuti dagli stati nazionali nella costruzione delle identità nel processo di nazionalizzazione delle masse per cui il necessario ricorrere ad una definizione di chi facesse parte del "noi" della nazione presupponeva un "altro" strumentalizzato in favore della propaganda politica e delle politiche coloniali prima e totalitariste poi. (cfr. Arendt, 1951). Oggi il nemico è chiunque al quale il riconoscimento viene negato (Siebert 2003), è l'immigrato sottoposto ad «un processo di crescente indurimento delle condizioni di immigrazione» (Rivera 2003, p. 157). Vivere l'altro come un nemico fa parte di quei significati istituzionalmente costruiti e storicamente sedimentati per i quali questa attribuzione, insieme a tutti gli stereotipi e ai pregiudizi sulla figura dell'immigrato, è data per scontata nell'immaginario collettivo. Il metodo del Playback e il teatro in genere sono in grado di mettere a nudo le rappresentazione sociali, i prodotti cognitivi e simbolici condivisi dai membri di un gruppo o di una società e quindi capaci di intervenire sulla capacità di percezione dell'altro e del circostante. (cfr. Moscovici 1989). È con l'intenzione di mostrare questa capacità che la ricercatrice Erene Kaptani e Mira Yuval-Davis, sua docente di riferimento, hanno condotto la ricerca dal titolo *Partecipatory Theatre as a research methodology: Identity, Performance and Social Action among refugees* (IPSA).

Publicato nel 2008 il progetto IPSA è basato sulla sperimentazione empirica di alcune tecniche del teatro, che coinvolgono lo spettatore in prima persona e che pertanto lo definiscono come un *teatro partecipativo*, utilizzate come metodologia per la ricerca sul tema dell'identità e dell'azione sociale. Playback Theatre e Forum Theatre, tecnica del teatro dell'Oppresso di Boal, sono stati gli strumenti attraverso i quali la ricerca è stata condotta su gruppi diversi di rifugiati a Londra, seguiti da interviste semistrutturate volte alla scoperta e alla comprensione di come questi individui, accomunati dall'esperienza migratoria, abbiano costruito le loro vite e la loro identità di migranti e come questa venga comunicata ad altri nei quali di sovente scaturisce processi di contestazione, di messa in discussione, di negazione. Obiettivo dello studio era quello di catturare storie di conflitto e racconti sul processo di integrazione di questi rifugiati rispetto alla vita britannica.

A questo proposito la scelta dei suddetti metodi va ricondotta alla loro capacità di sezionare l'evento o la trama del racconto e di basarsi, attraverso le azioni fisiche, sulle immagini più che sulla parola e quindi di mostrare, in senso letterale, i significati sottintesi e dati per scontati dai protagonisti delle storie di oppressione che essi stessi erano chiamati ad interpretare nello spazio scenico (cfr. Boal, 1979). Il teatro è proposto, in questo studio, come mezzo di indagine per lo scienziato e al contempo come mezzo attraverso il quale i soggetti osservati possono dare risposte organizzate alle problematiche sociali che li coinvolgono, ovvero come forma di azione sociale. I rifugiati erano divisi in quattro diverse comunità: la prima era composta da giovani rifugiati Kosovari nella zona ad est di Londra, una zona per altro poverissima, un ghetto urbano in profondo stato di degrado, il secondo era un gruppo di Curdi, che costituiva una compagnia teatrale, il terzo composto da una piccola comunità di sole donne somale e infine un gruppo misto di studenti di etnie diverse impegnati in un apprendistato finalizzato ad un lavoro di consulenza. Il Playback ha organizzato per tutti loro due sessioni insieme con cinque appuntamenti di Teatro Forum (cfr. par. 3.5) infine, a distanza di un mese, i partecipanti sono stati intervistati dai ricercatori impegnati nel raccogliere punti di vista e pareri "a freddo" sulla loro vita a Londra. Dai racconti dei rifugiati sono emerse: una profonda percezione dei rapporti di potere che da sempre accompagnano l'esperienza migratoria, insieme a processi di identificazione e allontanamento. La prospettiva teorica della ricerca è partita dal presupposto che "conoscenza" e "immaginazione" sono sempre categorie situate e che ogni analisi deve essere intersezionale e

decostruttiva. La sociologa Yuval-Davis, che ha diretto la ricerca, è una tra le più importanti teoriche e sostenitrici dell'approccio intersezionale secondo il quale le categorie sociali (tra cui quelle più utilizzate di "cultura", "religione", "etnia", "classe") non possono essere analizzate indipendentemente l'una dall'altra. L'intersezionalità attiene all'esplorazione discorsiva dei termini concreti in cui le categorie sociali vengono costruite, per cui «ogni prospettiva intersezionale è di per sé anche decostruttiva» (Kaptani 2008, trad. mia).

Le categorie sociali esistono nel modo in cui le persone sperimentano soggettivamente nelle loro vite quotidiane episodi di inclusione e di esclusione, aspirazioni specifiche e specifiche identità. È importante il fatto che ciò comprenda non solo ciò che esse pensano di sé stesse e della propria comunità, ma anche i propri atteggiamenti e pregiudizi verso gli altri. Le categorie sociali, inoltre, esistono anche sul piano delle rappresentazioni dove si esprimono nelle immagini e nei simboli, nei testi e nelle ideologie tra cui quelle relative alla legislazione (Yuval-Davis 2006, trad. it in Botti, 2013, p.134)

Nonostante le relative specificità culturali di tutti i gruppi e nonostante le storie di migrazione fossero diverse, così come le condizioni sociali, politiche ed economiche vissute una volta giunti a Londra da rifugiati, sono emersi, dai racconti, tratti omogenei dei concetti di “etnia”, di “appartenenza religiosa” e di “rifugiato”. Tutti i partecipanti hanno detto di essere stati percepiti come “musulmani”, categoria che ritenevano troppo generica data la loro diversità, dato sintomatologico «di una costruzione mediatica stereotipata». (Kaptani 2008, sp. trad. mia). Anche nel gruppo misto sono emerse le stesse problematiche nonostante i suoi membri costituissero singole individualità e non fossero organizzati in una comunità locale.

Nel complesso, come l'analisi dei racconti ha messo in evidenza, i soggetti utilizzavano costruzioni omogenee di identità ad eccezione di quando raccontavano le loro esperienze individuali ad un pubblico generico e specialmente con agenti dello Stato. (ibidem, trad. mia)

Tutta la ricerca di Kaptani è rivolta a far emergere le potenzialità degli strumenti teatrali nel processo di raccolta delle informazioni secondo le indicazioni di quelle “scuole” di pensiero teatrale cui io stessa ho fatto riferimento in questo studio e con i

quali qualunque ricerca che mette in relazione teatro e società deve necessariamente confrontarsi. Insiti nella funzione drammatica sono i confronti e le contraddizioni, i riconoscimenti e le analisi, in altre parole i processi che portano alla comprensione di qualunque azione umana.

Quando lo spettatore o la spettatrice entrano nello spazio teatrale, entrano nella realtà della situazione rappresentata per cui nonostante – come nel caso del Playback – questa sia relativa ad un passato personale o collettivo la prassi del teatro si prolunga e si afferma sempre nel presente. [...] Il teatro offre la possibilità di incarnare attivamente le narrazioni all'interno di uno spazio dialogico creato appositamente per l'azione, la riflessione e “il divenire”. Può quindi offrire ai ricercatori una epistemologia diversa da quella coinvolta nei metodi di intervista o nei focus group e in grado di fornire diversi tipi di dati. (ibidem, trad. mia)

Nello specifico il Forum theatre e il Playback si rifanno al metodo del pedagogo Paulo Freire, come evidenziato dalla stessa Kaptani, e al suo concetto di “temi generatori” del dialogo, un argomento educativo che, una volta individuato, viene implementato, codificato, decodificato e interpretato attraverso un processo di coscientizzazione che consiste nel portare chi si trova in difficoltà, a prendere coscienza dei meccanismi che lo tengono al margine della vita sociale. L'educazione era per Freire il passo fondamentale di una pratica di libertà che lo spinse a postulare una nuova pedagogia, la pedagogia degli oppressi, in cui solo attraverso un'autonoma conquista della parola, l'oppresso può assumere la coscienza della propria condizione storica e sociale (cfr. Freire 1970). Come è venuto fuori dalle informazioni ottenute dall'osservazione partecipante nel progetto IPSA questa capacità di mostrare le costruzioni narrative da un lato e sociali dall'altro, sul piano delle rappresentazioni collettive, consente di rompere l'*epoché*, di frantumare gli schemi cristallizzati del senso comune attraverso un processo di autoeducazione e costruzione comunitaria, una riflessione critica della situazione presente e la ricerca di un superamento creato dalla coscienza collettiva liberata.

Infatti, le storie raccontate in ogni gruppo sono state costruite come parte di un processo collettivo poiché spesso risultavano correlate tra di loro e sollecitate, nella prima sessione di Playback, dalla presentazione narrativa stessa degli attori e dalle

loro esperienze «allo stesso modo, all'inizio della seconda sessione le introduzioni degli attori stessi riflettevano le narrazioni collettive emerse dalla sessione precedente» (Kaptani op. cit.). Ma il "condizionamento", seppure può apparire come un inibitore della spontaneità è un esempio di come i racconti inneschino processi di reciprocità (Jedlowski 2000) e quindi di riconoscimento determinanti nella vita del migrante così per l'autostima di tutte le persone in quanto soggetti individuali che si determinano immedesimandosi nella prospettiva dell'«altro generalizzato» che gli permette di raggiungere l'approvazione intersoggettiva della sua unicità e insostituibilità (cfr. Mead 1934; Honneth 1998). Durante una delle due sessioni di Playback la ricercatrice ha estrapolato il racconto di un ragazzo curdo:

arrivato - a Londra - il migrante turco vide, con sua grande gioia, l'insegna di un ristorante turco e vi entrò, aspettandosi di trovare finalmente “casa lontano da casa” invece ha finito con l'incontrare solo un cameriere che si è rivelato essere completamente indifferente alla sua presenza e ha respinto qualsiasi legame emotivo predeterminato dalla loro comune origine etnica. (Kaptani, 2008, sp, trad. mia)

La tecnica del Teatro Immagine ha visto, invece, la partecipazione diretta degli spettatori anche come attori. Tuttavia, questo rovesciamento di ruoli è stato vissuto dai gruppi di rifugiati nei quali è stato introdotto in modo meno spaesante che nel modello Lemming. Difatti, lo spettatore/attore che utilizza il metodo di Boal scrive da sé la propria “sceneggiatura” vale a dire che sul tema scelto dai conduttori è lui a selezionare, dalla gamma delle proprie esperienze individuali, la situazione da rappresentare componendo le immagini teatrali che egli ritiene più opportune per descrivere la circostanza e che realizza attraverso il corpo dei propri compagni a partire dalle azioni fisiche. Nel Teatro immagine il partecipante compie non solo un processo di narrazione autobiografica, ma mette il sé in scena da regista di sé stesso. Dalla ricerca di Kaptani e Yuval-Davis emerge che l'interruzione del flusso di senso comune, che come è stato detto si manifesta attraverso le rappresentazioni e le categorie sociali, più che durante il momento in cui l'*acting* si sta verificando (come nell'Edipo) si realizza nella pratica riflessiva che esso introduce.

Abbiamo riprodotto in scena il racconto del momento in cui una ragazza, una

rifugiata kosovara, emerse giù nelle strade del centro dal camion con il quale era giunta a Londra aspettandosi di trovare l'Inghilterra dei suoi sogni e invece si trovò in una strada piena di persone di origine asiatica e manifestando apertamente la sua perplessità dichiarò a sua madre: «Ci hanno portato in India, non in Inghilterra» espressione che esprime lo shock di incontrare per la prima volta la Londra multiculturale. (Kaptani 2008, sp. trad. mia).

Le tecniche del Playback e del Teatro Forum hanno aiutato i rifugiati ad individuare i meccanismi per i quali uno straniero viva con difficoltà l'incontro con una cultura e una vita quotidiana diversa dalla propria che lo costringe a mettere in dubbio ogni cosa che agli altri, i membri che invece vi appartengono, sembra assolutamente indiscussa.

Nella conduzione della ricerca Kaptani e Yuval-Davis si sono avvalse dell'aiuto di gruppi di sostegno e coordinatori insieme a psicoterapeuti e consulenti. Va aggiunto che alcuni membri della compagnia teatrale come la stessa Kaptani possedevano le competenze necessarie per affrontare le tematiche scelte e le situazioni complesse che si sono verificate, non solo perché attori ma in quanto drammaterapisti, pertanto è stata mantenuta ciò che Kaptani parafrasando la terminologia della scienza sociale definisce “distanza drammatica” e che si può definire come la giusta distanza nella relazione tra rappresentante scenico e rappresentato. I risultati dello studio mettono comunque in evidenza che nessuna reazione eccessiva si è verificata durante la conduzione dei lavori. È come se gli individui, consapevoli della successiva attuazione drammatica del loro racconto, abbiano trovato un elemento di sfogo naturale nella forza che il teatro ha di esprimere anche i silenzi e la sofferenza e in qualche modo di oggettivare il personale fornendo risposte attraverso la risignificazione degli eventi e sollecitando un atteggiamento di tipo riflessivo.

A questo proposito mi è venuto in mente quanto Massari ha scritto sulla relazione tra scienziato sociale e materiale emotivo che emerge dai racconti spesso strazianti dei migranti e in generale rispetto alla drammaticità del racconto di alcune esperienze.

La rilevanza della narrazione e del racconto come strumenti in grado di fornire rappresentazioni efficaci di sé, della propria esperienza biografica, del senso soggettivo delle realtà e dei processi sociali costituisce indubbiamente un dato oramai acquisito della ricerca etno-sociologica sui fenomeni migratori. Le testimonianze orali, i racconti, di vita, le narrazioni autobiografiche sono fonti

essenziali per poter accedere alla sfera delle emozioni, delle motivazioni, dei significati soggettivi attribuiti all'esperienza vissuta. Ma anche agli eventi, ai contesti, ai processi più propriamente sociali che compongono quell'incerto quotidiano che i migranti si trovano ad abitare.

Se, da un lato queste fonti sono indubbiamente essenziali per acquisire informazioni utili a ricostruire e comprendere fenomeni sociali su cui è difficile svolgere ricerca empirica diretta – come appunto avviene per i fenomeni sociali sommersi, qual è il caso dell'immigrazione irregolare – dall'altro esse pongono il ricercatore dinanzi a una serie di difficoltà, che solo in parte riguardano questioni più propriamente metodologiche. [...] Accanto all'analisi delle dinamiche di questi viaggi e alle caratteristiche di questi spostamenti, il sociologo è inevitabilmente obbligato a chiedersi quale osservazione, quale tipo di analisi siano praticabili di fronte agli orrori e al dolore. [...] Dunque il richiamo all'esercizio di un sapere critico diventa cruciale ed esso si salda con la necessità di pervenire a un altro modo di ri-raccontare che sia in grado, fra le altre cose, di inglobare al proprio interno, senza pretendere di dipanarli, anche i silenzi. (Massari 2013, p. 113; p. 124).

L'esecuzione del racconto in chiave drammatica è una rielaborazione che contiene già al suo interno un primo processo di analisi completato, poi, dai *feedback* dell'uditorio che assiste al racconto e alla sua teatralizzazione mettendo in atto un ulteriore momento di riflessione. Grazie a tutti questi passaggi i *tellers* sono alla fine in grado di ri-situare sé stessi all'interno dell'azione e ri-pensare al modo in cui le storie vengono raccontate e alle reazioni degli altri a queste esperienze di ascolto. L'immagine restituisce un'autenticità all'azione narrata proprio perché viene rivissuta, riproposta sulla scena e al contempo se ne estranea poiché sullo stage è proposta, di fatto, da un altro diverso dal suo protagonista.

Durante una sessione del South i partecipanti si muovono dal loro tempo e dal loro spazio quotidiano verso il tempo e lo spazio dedicati alla rappresentazione, un'esperienza liminale dove gli spettatori possono riprendere i ruoli sociali della quotidianità portando con sé le nuove prospettive emerse dall'esperienza teatrale. Questa identificazione facilita un processo di auto-articolazione delle identità narrative (ibidem)

Nelle performance del Playback può essere raccontato di tutto: un evento traumatico

o gioioso del passato, una azione che si fa abitualmente come fare la spesa e incontrare qualcuno che abbia ricambiato un sorriso, di un imbarazzante litigio dei vicini di casa, di come qualcuno abbia salvato una signora in difficoltà durante un pomeriggio trascorso al parco, di come si sono conosciuti i membri della propria band blues. Non è posto alcun vincolo alla narrazione. Certo tutti nel rispetto dei tempi della serata cercano di essere brevi per lasciare anche agli altri un tempo per il loro racconto. Il tema di una storia spesso influenza quella successiva perché è guardando agli altri e ai racconti del loro vissuto che riconosciamo eventi simili nella nostra vita in un'associazione cognitiva spontanea (cfr. Kaptani op.cit.).

Ho partecipato alla sessione del Playback South il 2 Maggio del 2012 tenutasi presso il Candid Café nel quartiere di Angel. Ricordo bene che quando ho bussato e mi hanno aperto ho salito due rampe di scale fino all'ultimo piano, cosa che ho trovato inusuale per un locale nel quale si svolgono performance teatrali. Oltre l'ingresso si apriva un'ampia stanza con i tavolini e le sedie in legno tipo pub, molto accogliente, ma non c'era alcun segno dello svolgimento di attività performative: né palco, né una pedana, insomma nulla che potesse ricondurre alla performance cui avevo scelto di partecipare come spettatrice. Alla fine, dopo aver chiesto informazioni, sono stata condotta fino ad una specie di porta sul retro dove delle scale in ferro all'aperto scendevano verso una specie di seminterrato al cui ingresso era stato posto un banchetto per la biglietteria. Dentro la platea anziché a semicerchio era disposta in file, penso per esigenze di spazio. Eccetto questo, il resto rispecchiava lo schema spaziale tipico del Playback: il musicista a sinistra mentre le due sedie per il conduttore e lo storytelling stavano sulla destra. Il piccolo seminterrato si è riempito subito e la serata ha finalmente avuto inizio. In tutto, quella sera, sono state raccontate e rappresentate 11 storie: 3 parlavano del rapporto con i vicini di casa, 2 di queste in successione temporale, l'ultima dopo altre 2 che raccontavano storie di band musicali di cui i *teller* facevano parte, altre 2 ancora e sempre successive l'una all'altra di incontri con persone gentili al parco. In effetti quello del subire un condizionamento dal racconto precedente è un elemento inevitabile nella narrazione spontanea e facoltativa, tuttavia, sarebbe stato contro lo spirito del metodo di Fox imporre un qualsiasi limite sui temi proposti dai narratori.

A condurre la sessione è stata Angelika che si è presentata, ha ringraziato tutti per la presenza e ha lentamente spiegato le regole del Playback per chi non ne era a conoscenza (ovvero che ci si alza uno la volta e ci si siede accanto al conduttore per

raccontare la propria storia rispondendo alle sue domande per poi veder messo in atto dagli attori il proprio racconto e poi aprire il dibattito con il pubblico a conclusione di tutte le storie) e ha lasciato lo spazio agli attori per presentarsi brevemente uno ad uno. Infine, ha invitato chi lo desiderava ad avvicinarsi per parlare.

Una delle storie che quella sera ha lasciato più il segno nella mia memoria è stata la terza ad essere stata raccontata. Quando la signora, si è seduta sulla sedia del *teller*, la conduttrice le ha chiesto cosa volesse raccontare al pubblico.

mi chiamo Giovanna, vorrei raccontarvi di quello che mi è accaduto con i vicini di casa. Bene, Io vivo da sola da sempre, da quando per studiare all'università lasciai casa dei miei genitori non mi sono mai sposata. Avevo dei vicini di casa molto silenziosi, erano una coppia di anziani signori che vivevano nel quartiere da anni e con i quali ho sempre avuto un buon rapporto, ma prima è morto lui per una malattia poi, qualche tempo fa, è morta anche lei e la loro casa è stata venduta dai figli ad una giovane coppia francese che è venuta a vivere qui a Londra. La settimana scorsa hanno traslocato. Io, tornavo da I supermercato con le buste della spesa, non prendo la macchina quando ho poche cose da comprare perché tanto il supermercato è vicino. Quando sono entrata nel vialetto li ho visti indaffarati a portare dentro la roba, li ho salutati di sfuggita dando loro il buongiorno. Lei si è fermata, ha posato in terra gli scatoloni e si è avvicinato dicendomi - Salve, allora lei è la nostra vicina di casa, piacere- e si è presentata, così ho posato in terra le buste della spesa e mi sono presentata a mia volta. Intanto il marito trascinava a fatica delle travi di metallo, penso per montare la libreria e mi ha salutata a sua volta a distanza. Ho chiesto loro, gentilmente, se avevano bisogno di una mano per portarle dentro e lui ha risposto - Ecco sì, magari se può chiamare qualcuno, le sarei grato. – Scusi, non ho capito, chi dovrei chiamare? Posso aiutarla io se vuole! - è molto pesante – ha detto lui - ma non c'è nessun altro in casa, vivo da sola. – ho replicato. A quel punto è intervenuta la moglie per ripetere le mie parole chiedendomi, nuovamente, se vivevo da sola. - sì, è quello che ho appena detto – ho risposto, forse in modo che a lui può essere apparso scortese.

- Non si preoccupi, faccio da me tanto anche nel vecchio appartamento sono stato io a portarle giù. Grazie ugualmente - così ci siamo salutati ed io sono rientrata in casa.

Finito il racconto, Angelika ha chiesto a Giovanna di esplicitare lo stato d'animo subentrato quel giorno a seguito dell'episodio e lei ha risposto « mi sono molto infastidita, non sono abituata a sentirmi rivolgere domande del genere, i miei vecchi vicini non lo avevano mai fatto» (ibidem). Giovanna ha scelto Ruth come attrice per interpretare il suo ruolo.

mentre gli altri attori sono rimasti seduti ciascuno sulla propria sedia, solo lei si è alzata per andare ad occupare il centro della scena "Io sono Maria, vivo da sola. Io vivo da sola da quando ho lasciato casa dei miei genitori per iscrivermi al College". Erene si è alzata lentamente e si è messa a mimare di trasportare oggetti dall'altro lato dello spazio scenico mentre Ruth si avvicinava lentamente. Jon ha iniziato a suonare la chitarra sottolineando i movimenti con accenti ritmici. "Lei è la nostra vicina di casa, piacere" ha detto Erene a Ruth, "Sì, piacere io sono Maria". Intanto si è alzato Dan cui ogni movimento era appesantito da un pesante carico invisibile: -Ha bisogno di una mano? - Può chiamare qualcuno? È davvero pesante -. Dan ha rivolto una battuta verso il pubblico come fosse la confidenza di un pensiero rivelato solo all'uditorio "Non vorrei che si facesse male". - Vivo da sola - Vive da sola – ha ripetuto Erene ma con un tono diverso rispetto a quello del racconto come se invece che interrogativa, la frase assumesse valore affermativo, quello di una constatazione positiva. - Sì, l'ho appena detto – anche il tono di Ruth è mutato lasciando che le parole risuonassero più come un normalissimo intercalare piuttosto che una volontaria marcata sottolineatura dell'affermazione precedente. - Non si preoccupi, faccio da me tanto anche nel vecchio appartamento sono stato io a portarle giù. Grazie ugualmente. Tutti e tre si sono scambiati un sorriso a vicenda e l'azione scenica è terminata. Il senso della situazione era mutato completamente seppure soltanto attraverso una diversa modulazione delle voci degli attori in perfetta sintonia. Non ho potuto fare a meno di notare la bravura tecnica degli artisti in sincrono impeccabile. Maria, la *teller* ha ringraziato divertita, aggiungendo "magari ho frainteso tutto". (Londra 2 Maggio 2012, performance del Playback South, nota dal diario etnografico).

Negli eventi della vita quotidiana gli individui mettono da parte le singole biografie particolari e i punti di vista individuali nel corso delle loro interazioni dando rilevanza ad altri aspetti fondati al contrario sul presupposto che gli altri "capiranno". In altre parole l'interlocutore si aspetta che l'altro attribuisca alle proprie

osservazioni il senso che egli intendeva e che gli consente di presumere che entrambi sanno ciò di cui egli sta parlando così che una violazione, intenzionale o spontanea, di questi presupposti assegna all'interazione un carattere inatteso. Il grado di sorpresa vari in modo proporzionale al rispetto che il soggetto ha per l'ordine costitutivo degli eventi quotidiani (cfr. Garfinkel 1963).

Nella sua versione del racconto Giovanna ha presupposto che la sua vicina di casa avrebbe compreso immediatamente che vivere da sola significava che nessuno sarebbe potuto ricorrere in loro aiuto se non lei stessa e ha attribuito alla ripetizione della frase da parte di lei il valore di una interruzione del normale ordine quotidiano della sua vita, poiché non faceva più parte del suo quotidiano sentirsi domandare se vivesse o meno con qualcuno. Dall'altro lato ciò che potrebbe essere stato un normale intercalare discorsivo ha assunto l'aspetto di una volontaria interruzione della comunicazione, sotto forma di un esplicitato pregiudizio. È stato il significato soggettivo con il quale Giovanna ha riempito le parole della sua vicina ad interrompere la presupposta interscambiabilità dei punti di vista tra lei e la sua interlocutrice. Dinanzi ad una mancata richiesta di spiegazioni plausibili Maria si è offesa allontanandosi mentre il marito della vicina, impersonato da Dan, ha cercato di riprendere la normalità degli eventi anche lui sottintendendo, ovvero dando per scontato che Maria comprendesse il suo desiderio di compiere una cortesia nei suoi riguardi evitandole di farsi carico del peso delle travi di ferro, ignorando che questo potesse essere interpretato come un gesto di discriminazione di genere. Questo racconto mette in evidenza un metodo per la scoperta (nel senso proprio di qualcosa che sta nascosta e viene riportata alla luce dell'attenzione critica) degli atteggiamenti e delle azioni di senso comune in quanto oggetti e pertanto ricondotti all'ambito degli studi sociologici. Questo processo di scoperta nei racconti dei rifugiati sui quali Kaptani ha svolto la propria ricerca è ancora più evidente poiché «lo straniero» come ha scritto Schutz è colui che fatica più degli altri ad assegnare senso agli atteggiamenti della vita quotidiana di un regno di realtà che non gli appartiene. Durante una intervista un ragazzo ha detto «Mi è piaciuto molto il fatto che le storie che ritornano al pubblico. A volta non sai dov'è la tua parte nella storia quando viene raccontata ma se qualcun altro te la mostra allora capisci qual è il tuo posto nella storia» (Kaptani, 2008)

Nelle conclusioni dello studio Kaptani e Yuval-Davis suggeriscono la modalità con la quale, a parer loro il ricercatore sociale debba far uso del materiale messo in scena

nelle riproduzioni del South. Esse vanno considerate, spiegano, come vere e proprie narrazioni discorsive a loro volta in una attribuzione categoriale che va oltre il mero riflesso della quotidianità ma anche oltre il considerare gli eventi come momenti puramente straordinari. Il Playback, così come altre tecniche teatrali, mostrano “narrazioni illustrative” che possono essere utilizzate, con le dovute competenze e i dovuti accorgimenti metodologici (come nel caso della richiesta di supporto ad organizzazioni e associazioni o l’ausilio di altre professionalità come nel caso della presenza degli psicoterapeuti), per evidenziare alcuni dei temi ed attribuzioni importanti nelle biografie dei propri soggetti di studio, poiché riproducono avalutativamente, ovvero senza forme di giudizi di valore, le esperienze costitutive dei *tellers* nelle costruzioni della loro identità e del loro ordine costitutivo degli atteggiamenti della vita quotidiana.

La ricercatrice Kaptani definisce il Playback come uno specchio, a me invece piace paragonarlo, così come il Teatro Immagine di Boal, al vetro di una finestra che seppure in qualche modo riflette parzialmente l'immagine di chi vi si affaccia permette, allo stesso tempo, di vedere oltre il riflesso ciò che sta fuori rispetto a ciò che sta dentro e che essa separa: un'altra realtà.



Immagini tratte dalle sessioni del Playback South

Conclusioni

Playdoubt: incontri per favorire il dubbio, un esempio

Profondamente ispirata dall'emersione di stimoli pervenuti da questo lungo percorso, desidero introdurre, brevemente, un esempio di incontro tra sociologia e teatro realizzato grazie al sostegno di Paolo Jedlowski e Ercole Giap Parini.

L'occasione, insieme alle altre riportate in appendice, mi ha consentito, in latere rispetto agli obiettivi primari fissati in questa tesi, di realizzare dei piccoli esperimenti performativi in dialogo con la sociologia.

Questi esperimenti di incontro, mi preme precisarlo, non hanno altra pretesa se non quella di descrivere le circostanze e le modalità in cui sono avvenuti e le riflessioni che hanno scaturito. Possono essere considerati ulteriori esempi o suggerimenti, per chi voglia usufruirne come tali, nella direzione del tema di questa dissertazione in cui l'arte drammaturgica si trasforma in una espressione viva (perché l'attore è sempre lì in carne ed ossa, direbbe Artaud), direttamente osservabile, della teoria sociale.

Incontro n.1 E se tutti tornassero a casa con il dubbio nel cuore?

La scienza vista dalla sociologia e dal teatro di Brecht: un esperimento in aula

Rispetto agli altri esempi di incontro tra sociologia e teatro, quello che ha assunto maggiormente il taglio di un vero e proprio esperimento perché realizzato in aula con un gruppo di 7 studenti del corso di laurea in Scienze del Servizio Sociale dell'insegnamento *Società, Scienze e Tecniche*.

Ai corsisti è stato chiesto di scegliere se partecipare o meno alla lettura del testo *Vita di Galileo* di Brecht che si sarebbe conclusa con una performativa prova aperta finale: 7 alunni su 7 hanno scelto di farlo, 6 su 7 hanno frequentato, ma per impossibilità di una delle partecipanti il giorno della messinscena, la performance è stata realizzata da 5 studenti.

Ho guidato così i partecipanti, per circa due mesi, nello studio di un testo inusuale per lo scienziato sociale che si è concluso in una prova dalla veste performativa, costituita da un'essenziale allestimento scenico, ma carico dal punto di vista

simbolico, e dalla lettura espressiva della scena di apertura dell'opera.

Siamo entrati nel racconto di un evento considerato rivoluzionario per tutta la storia del pensiero scientifico e per la società tutta, assumendo ciascuno lo sguardo di un personaggio, supportando la lettura con l'analisi sociologica. I contenuti didattici del corso, infatti, proponevano lo studio della scienza osservata dal punto di vista della sociologia, ovvero la struttura del sistema scienza, dei processi che lo costituiscono e il mutamento delle sue relazioni, nel tempo, con altri sistemi sociali quali quello politico e quello religioso.

Per altro, molte delle teorie e dei concetti cui durante il corso si è fatto riferimento sono gli stessi di cui si è nutrita questa mia ricerca, come la teoria dell'*agire*, il concetto di *sensu comune*, la *realtà come costruzione sociale* che hanno permesso di affrontare, in modo accurato, la lettura del testo drammatico di Brecht, guidata anche da una contestualizzazione non solo di tipo storico-sociale ma della sua collocazione all'interno della tradizione teatrale, in quel punto di cesura costituito dalla rivoluzione brechtiana considerata un nuovo modo, riflessivo, di guardare alla recitazione e alla messinscena.

Non è un caso che Brecht si sia misurato con gli eventi della vita di Galileo, tanto svela quest'opera della biografia del suo autore, protagonista anch'egli di un cambio di paradigma interpretativo nei confronti della funzione drammatica e vittima dell'ostracismo subito da parte dei sostenitori del teatro classico. Brecht soppesa il sacrificio dell'abiura di Galileo, gli dà forma e colore, lui che ha scelto di non abiurare e di non rinnegare mai la natura politica e ideologica delle proprie rappresentazioni di cui ne ha fatto, al contrario, il tratto distintivo. Eppure la coerenza di questa scelta lo ha portato alle solitarie partite di scacchi con Walter Benjamin, unico intellettuale, che ha mostrato di comprendere la sua causa.

La scelta della lettura espressiva piuttosto che quella di un'interpretazione a memoria è stata determinata tanto dalle tempistiche imposte dal corso quanto più dalla specifica volontà di introdurre i corsisti all'interno della difficile tecnica dello *straniamento*, non certo di facile apprendimento, per la quale il miglior modo di servire la storia è raccontarla attraverso la tecnica di per sé straniante della lettura. Evitando così di assumere emotivamente il punto di vista del personaggio, questa ha consentito di mantenere una certa distanza dal ruolo interpretato senza, tuttavia, precludere il movimento delle azioni fisiche svolte sulla scena allestita semplicemente:

Vorrei che un notebook, un vecchio televisore analogico e una radio trasmettessero suoni di sottofondo e immagini.

I mezzi di comunicazione di massa sono cambiati, il modo in cui si divulgano le notizie è cambiato per cui vorrei che solo sul pc portatile scorressero alcuni spezzoni da *2001 Odissea nello spazio* e dal documentario *Surplus* mentre il televisore, senza decoder, non potrà che arrendersi all'assenza di segnale.

La radio malconcia gracchierà di sicuro, dovrà sentirsi appena è dovrà essere sintonizzata su una stazione locale che manda in onda un qualche radiogiornale: vorrei che si percepisse questo "disturbo dell'informazione".

L'aula stessa soppianderà l'ambiente descritto della casa di Galileo. Sarà un'aula qualunque di una qualsiasi Università, magari proprio di quella padovana. Quando arriverà Andrea, con il caffè, Galileo gli farà disegnare un astrolabio alla lavagna e gli spiegherà il moto della terra con un ombrello e una sedia, oggetti di uso quotidiano. Alla fine della spiegazione resterà solo una parola, scritta da Galileo sulla lavagna, che sostituirà l'immagine dell'astrolabio: dubbio.

(Cosenza 26 aprile 2014, Appunti sulla realizzazione performativa, dal diario personale)

La scelta di "portare in scena" i mezzi dell'informazione di massa come il notebook con internet, il televisore e la radio, con le loro diverse modalità di funzionamento e di diffusione di contenuti, attribuisce al contesto un significato diverso dalla mera presenza di alcune informazioni che indirizzano la fruizione del messaggio, ambienti simbolici che modificano il messaggio e i soggetti che lo pongono in essere, la tipica situazione in cui il «medium è il messaggio stesso» (cfr McLhuan 1964), simulacri, surrogati, sostituti che offrono rappresentazioni del reale (Baudrillard 1980).

La scena, la prima, si apre su «una stanza di lavoro miseramente arredata» (Brecht 1938-39, I.1) che si desume trovarsi all'interno della casa di Galileo nella quale abita con la Signora Sarti, la governante, e Andrea, figlio della governante, un bambino al quale lo scienziato dedica la spiegazione di ogni sua scoperta allevandolo di fatto come un discepolo. La Signora Sarti però è preoccupata delle strane idee che Galileo mette in testa al figlio e ancora più preoccupata è per la situazione economica che insieme stanno vivendo. Galileo spende troppi soldi in oggetti e libri rispetto a quelli che guadagna così lei lo convince, per racimolare qualche soldo, a dare lezioni

private al giovane, benestante, Ludovico che di scienza non è un appassionato né competente e che si trova lì solo per adempiere al volere di sua madre che desidera vederlo sistemato in certi ambienti dove «nelle conversazioni mondane, non si parla che di scienza». Nonostante ciò, Ludovico ha viaggiato e ad Amsterdam è stato attratto da un oggetto particolare che si appresta a descrivere all'incuriosito scienziato: una lente che mostra gli oggetti ingranditi. Dopo la conversazione con Ludovico, mentre questi va via, viene annunciato l'ingresso del Procuratore della Repubblica di Venezia: Priuli. Le parole di Priuli sono sempre state oggetto di diverse interpretazioni, chi lo ha visto come una figura subdola e strafottente, chi come un uomo superficiale attaccato solo al denaro, chi un minaccioso pubblico ufficiale. Priuli ricorda a Galileo i suoi doveri nei confronti della Repubblica veneziana, gli consiglia di inventare qualche oggetto di facile vendibilità tra i mercanti e nonostante la libertà che il Doge gli ha concesso nell'esercizio del suo mestiere di scienziato, di non parlar troppo del caso della morte di Messer Giordano Bruno. La scena si conclude con la consegna, da parte di Galileo, del prototipo di un cannocchiale, un modello ritoccato di quello mostratogli, qualche, istante prima, da Ludovico e la soddisfazione di Priuli che lascia la stanza.

L'adattamento scenico nell'aula universitaria, che si sostituisce all'interno dell'appartamento in cui vive lo scienziato, rafforza e attualizza il tema del problematico rapporto tra scienza e forme del potere, messo in evidenza dallo stesso testo brechtiano, in cui le parole che l'autore fa pronunciare a Galileo sembrano uscite dalla bocca di uno scienziato sociale, da una lettura della fenomenologia di Schutz:

dove per mille anni aveva dominato la fede, ora domina il dubbio. Tutto il mondo dice: d'accordo, sta scritto nei libri, ma lasciate un po' che vediamo noi stessi. È come se la gente si avvicinasse alle verità più solenni e battesse loro sulla spalla; quello di cui non si era mai dubitato, oggi è posto in dubbio (ibidem).

Vita di Galileo mostra, mediante le dinamiche tra personaggi, la contrapposizione, sempre schutziana, tra senso comune ed eroi, come Galileo, che continuano a combattere contro i mulini a vento. Certo, alla fine, i mulini vincono e Galileo abiura tuttavia emerge con vigore tutta l'epicità (per dirla brechtianamente) di questa figura nella finitezza della sua umanità. Galileo combatte contro i dogmi della fede che gli

si manifestano in tutta la loro forza, prima, attraverso le innocue parole della Signora Sarti, sua governante e madre di Andrea

Signora Sarti: Gli montate la testa, al mio ragazzo: tra poco vorrà darmi ad intendere che due più due fa cinque. Già fa una gran confusione di tutto quel che gli dite. Iersera mi dimostrava che la terra gira intorno al sole! S'è messo in capo che un tale, un certo Chippernico, a furia di calcoli è arrivato a questa scoperta.

Andrea: E non è forse vero, signor Galileo? Non è Chippernico che lo ha calcolato? Diteglielo voi!

Signora Sarti: Ma come? Davvero gli raccontate bestialità di questa sorta? E lui va a chiacchierare a scuola, e poi da me vengono i Padri a protestare perché mette in giro cose contro la religione. Bel giudizio, signor Galileo! (ibidem)

poi, attraverso quelle, interpretabili anche con un tono lievemente minatorio, di Priuli procuratore dello studio di Padova che, gli ricorda le regole del campo economico e l'esistenza di posizioni dominanti (cfr. Bourdieu, cap. I, par.2) quelle secondo le quali è retribuito non ciò che fa scienza ma ciò che rende profitto:

Priuli: [...] si sa che Venezia è la Repubblica dove l'Inquisizione non può mettere il becco. E questo deve avere un certo valore per voi, che fate l'astronomo e lavorate in un campo dove da lungo tempo non si tiene più nel dovuto rispetto l'insegnamento della Chiesa...

Galileo: Ma Messer Giordano Bruno, siete stati voi a consegnarlo a Roma. Perché diffondeva le teorie di Copernico.

Priuli: Non perché diffondeva quelle teorie - che del resto sono false - ma perché non era veneziano e non aveva neppure un impiego presso di noi. Lasciatelo pure da parte, quello che è finito sul rogo. E, a proposito, permettetemi di darvi un consiglio: per quanta libertà ci sia, conviene sempre non gridare ai quattro venti un nome su cui grava l'anatema ufficiale della Chiesa: neanche qui, nossignore, neanche qui.

[...] Vale scudi ciò che frutta scudi. Se volete denaro, dovete produrre qualcos'altro. Voi vendete sapere: ma non potete pretendere di ricavarne più di quanto esso frutta a chi lo compra. (ibidem)

Abbiamo concluso la performance con un salto dalla I scena ad una rivisitazione della XII e della XIII insieme, dove l'abiura è pronunciata non dal banditore ma dallo stesso scienziato tenuto stretto per le braccia da due soldati, uno dei quali pronuncia le parole dell'inquisitore che incontra il papa. Il tribunale che giudica Galileo è l'aula, il pubblico il testimone e allo stesso tempo, metaforicamente, il destinatario della sentenza e delle attenzioni dello stesso inquisitore che afferma «Galileo è un sobillatore, un corruttore. Pensate se tutti costoro – riferito al pubblico-dovessero tornarsene a casa col dubbio nel cuore!» (ibidem).

Attraverso il messaggio di Brecht, interpretato dagli attori, il pensiero teorico di Schutz assume forma, corposità, viene quasi validato empiricamente, sul posto, dalla riemersione del dubbio negli spettatori e degli attori-studenti di scienze sociali chiamati in causa.

Inizialmente ero un pò titubante, sinceramente sono consapevole del mio limite, non so recitare poi mi vergogno un pò, però poi dopo mi ha convinta il fatto che potevo vedere l'opera di Brecht in un modo diverso rispetto a leggerla con uno sguardo critico, così ho appreso meglio i contenuti dell'opera secondo me. Ho visto le cose da un punto di vista diverso, perché è quasi come se l'avessi vissuta anche io diciamo. [...] ma mi ha dato anche l'opportunità di vedere tanti punti di vista differenti ,tipo il punto di vista della madre di Andrea che era strettamente collegata al senso comune, Andrea che era nella prima infanzia e si trovava in mezzo tra il senso comune e allo stesso tempo si poneva domande che mettevano in questione ogni cosa, anche il punto di vista dello scienziato che vuole comunque indagare sempre. [...] Galileo ha sfidato la concezione tipica di quel periodo, Brecht ha scritto quest'opera per far capire qual era lo scopo della scienza in quel periodo, quello di scoprire cose e mettere in discussione il senso comune creando anche un altro, perché alla fine la scienza si basa su credenze che non sono oggettive come dice punta anch'essa su una fiducia extrarazionale, secondo me, quindi il collegamento tra Brecht, Galileo e il pensiero scientifico sta nel fatto che la scienza cambia, rimette in discussione questioni date quelle su cui si fonda un po l, aspetto del senso comune, il fatto che noi diamo per scontate tante cose, però al tempo stesso anche le cambiamo e le modifichiamo quotidianamente.[...] Questa esperienza mi ha aiutata ad avvicinarmi in maniera diversa allo studio, non si può apprendere soltanto studiando in maniera fissa, fiscale, come ho fatto fino ad ora , ma sperimentando qualcosa di diverso. (Rende 14 Giugno, 2014,

dall'intervista a Vittoria nel ruolo di Andrea)

L'esito performativo di questo lungo e approfondito studio, dai commenti dei partecipanti, ha sortito effetti tangibili, prima di tutto, sul piano di una maggiore comprensione dei contenuti concettuali del corso contribuendo ad affinare le capacità analitiche degli studenti,

Nella battuta sulle fabbriche e gli operai e i figli che andranno a scuola ho visto, ovviamente, l'attualità dovuta al pensiero espresso da Brecht che parla della sua epoca e quindi di una scienza già al servizio della tecnica e dell'innovazione però nello stesso tempo si riferisce anche a Galileo. L'autore si riferisce a due società quella attuale a lui e quella passata nello stesso modo, nello stesso momento. Quella battuta è stata quella che mi ha aperto il confronto, che mi ha fatto riflettere sul ruolo della scienza nel tempo. (Rende 14 giugno 2014, dall'intervista a Ilaria nel ruolo di Galileo).

Secondariamente, mi ha permesso di osservare un significativo mutamento delle relazioni sociali tra i partecipanti stessi. Questa esperienza, infatti, al pari di un effettivo training teatrale, ha visto gli studenti, da sconosciuti, costituirsi come gruppo, scambiarsi opinioni, dibattere e riflettere sulle diverse nature caratteriali dei personaggi e sulle sollecitazioni proposte dal testo, del resto, l'esperienza di Lewis ha documentato l'efficacia di «un utilizzo dei testi letterari all'interno di gruppi di discussione come sostituti di attività seminariali» (Longo 2012, p. 40).

Inoltre, in aggiunta alla lettura, la pratica dell'interpretazione del ruolo e la preparazione a questa assunzione ha spinto gli studenti nella direzione di una diretta sperimentazione del *dubbio* su loro stessi trovandosi dinanzi ad una rottura delle situazioni proprie del loro quotidiano universitario: lezioni all'aria aperta e piccoli esercizi negli spazi antistanti le aule dinanzi agli occhi dei passanti, li hanno messi alla prova con pratiche diverse da quelle che abitualmente sono soliti affrontare per la preparazione di un esame.

Quando sono arrivata, visto che ho perso un paio di lezioni, prima, io non sapevo cosa fare, ho visto te entrare e che hai cominciato a parlare di Brecht e di teatro ed io non ho capito niente all'inizio. Dopo loro - i colleghi - mi hanno

spiegato che era una forma diversa di imparare, io penso che è una bella forma, molto meglio che prendere i tuoi appunti e studiarlo, per me è fantastico così.
(Rende 14 giugno 2014, dall'intervista a Tanja nel doppio ruolo di Sig.ra Sarti e Soldato).

Queste interviste, che ho realizzato alla fine del corso, dimostrano che l'esperienza ha favorito anche il sorgere di una coesione interna al gruppo svolgendo, di fatto, anche una funzione di integrazione sociale.

Quando ho chiesto a ciascuno di loro di dirmi se per caso dopo questa esperienza avesse stretto amicizia con qualcun altro in particolare, le risposte sono state tutte affermativo. La più significativa la riporto di seguito.

Per me è stato buono che tu mi hai fatto partecipare, questo, per me che sono straniera è importante, però non ho stretto amicizia solo con una persona, ma con tutte. Non con tutte uguale perché per esempio Gilda è più aperta è più sociale, però dopo questa esperienza io ho conosciuto bene gli altri. Prima solo parlando e domandando che testo? dove posso cercarlo? Poi dopo le lezioni e gli esercizi sempre di più. Sì io penso che adesso abbiamo una relazione (ibidem).

Le parole di Tanja sono le parole degli allievi di Grotowski, di Barba, di Brook, gli spettatori del Lemming e del Playback South che si mettono in gioco, sono le parole che vengono fuori alla fine dei meeting del Living Theatre, lì dove viene ristabilita la funzione primaria del teatro: quella di creare un avvicinamento tra persone, di aprirsi all'altro per ricostituirsi come uomini e non come attori, per superare le frontiere tra "te e me" in un luogo che costruisce da capo la relazione di un tale modo di essere in comune (cfr. Grotowski 1968)

Riflessioni finali

Nelle pagine di questo lavoro ho trattato del rapporto tra sociologia e teatro nei termini in cui quest'ultimo è stato declinato, dapprima, nella forma di una *metafora della società* e, secondariamente, in quella di *oggetto di studio*.

Infine, ho concentrato il lavoro empirico sulla possibilità di adottare il teatro come *strumento di ricerca*, come un laboratorio per le scienze sociali, dandone esempio dell'efficacia mediante lo svolgimento:

- a) di un'analisi comparata di metodi e tecniche dell'universo teatrale visti attraverso lo sguardo della teoria sociale
- b) di un'analisi etnometodologica dei dati ottenuti dall'osservazione partecipante effettuata con i *case studies*.

Prima di tutto, quindi, ho cercato di spiegare attraverso quali produzioni teoriche e quali concetti chiave della disciplina sociologica si può effettuare un paragone tra teatro e società tale da permettere l'assunzione del primo come unità di analisi e mezzo con cui illustrare e commentare alcuni aspetti della seconda.

Nel far ciò mi sono servita del concetto di *costruzione sociale della realtà* e dell'esistenza di una infinità di *regni di significato*, nella terminologia di *Alfred Schutz*, che ne determinano la molteplicità delle forme. Si è visto, quindi, il compito determinante assunto dagli individui nel conferire a questi regni significati che ne consentono l'incorniciamento (o *framing*), l'individuazione in situazioni definite, in base alle quali essi agiscono interagendo tra di loro. Ognuna di queste interazioni sottende ad un fare comunicativo di tipo performativo (sempre attento alla *facciata personale*, all'*apparenza*, alla *maniera*) che rende, nella metafora drammaturgica di Erving Goffman, l'attore sociale simile a quello teatrale.

Mi sono soffermata a lungo sull'analisi di questa similitudine, seguita da quella tra vita quotidiana e rappresentazione, giungendo alla conclusione che alcune messe in chiave della realtà (o *keying*) come la *finzione*, in quanto reali attribuzioni di senso, posseggono la capacità di sollecitare una riflessione sulle regole di altri incorniciamenti nel passaggio da un regno di realtà ad un altro: ad esempio, dall'attesa nel foyer al momento in cui, una volta in sala, le luci si spengono e si solleva il sipario.

Più un regno è dominato da regole tacitamente condivise e comportamenti diffusi legati al pensiero di *senso comune*, più il passaggio brusco, improvviso e talvolta ingannevole, come nel caso delle *fabbricazioni* pirandelliane, da un mondo all'altro provocherà uno smarrimento, uno *shock*, più o meno momentaneo, in cui è possibile scorgere quei meccanismi di rifiuto, di abbandono, di adattamento o tentativi di ripristino della situazione iniziale nelle reazioni messe in atto dagli individui.

L'intuizione che alcuni esercizi dell'arte drammatica potessero funzionare un po' da *breaching experiment* dell'etnometodologia garfinkeliana ha indotto ad un approfondimento dei metodi e delle tecniche susseguitesì nel corso della storia del teatro che hanno rivelato molte affinità con la teoria sociale come, ad esempio, tra lo

straniamento brechtiano e il concetto di *distanza dal ruolo*; il paradosso dell'attore di Diderot e la tensione continua tra emozione e ragione di cui parlano Crespi e Cerulo che caratterizza la vita quotidiana; il ruolo fondamentale giocato dal corpo nel teatro fisico e nella biomeccanica di Mejerchol'd il biopotere foucaultiano; o ancora le improvvisazioni del Teatro dell'Oppresso e le dimostrazioni dell'etnometodologia. Conseguentemente a queste incursioni nella pratica teatrale, la validità di questa supposizione è stata sottoposta al vaglio del metodo etnografico e, specificatamente, dell'osservazione partecipante effettuata in due compagnie, il *Teatro del Lemming* di Rovigo e il *Playback South* di Londra. Nei lavori di questi due gruppi, che hanno assunto la forma peculiare del training teatrale, del workshop e, infine, dell'evento performativo, ho potuto osservare le dinamiche relazionali intercorse tra gli attori, i processi di *framing* e di *keying* e le rotture con il senso comune dovute allo spaesamento generato da alcuni esercizi.

Nelle performance finali, volte a generare questi momenti di disorientamento nel tentativo di far scaturire una riflessione nel soggetto, ho potuto invece concentrarmi sul rapporto attore/spettatore. I casi scelti, infatti, sono caratterizzati da una comune prassi fondata sull'interazione con il pubblico e un certo livello di improvvisazione dei teatranti che pongono in essere un peculiare caso in cui l'attesa sul proprio ruolo passivo all'interno del *frame* spettacolo teatrale da parte dello spettatore e la scontatezza con la quale egli incornicia la situazione cui da un significato certo viene stravolta dall'introduzione di regole impreviste come il capovolgimento della relazione tra lui e il gruppo degli attori.

Da queste osservazioni è emerso che il teatro può mostrare altre prospettive, quelle cui dando priorità inconsapevole all'atteggiamento quotidiano, spesso vengono ignorate. I diversi regni che la finzione scenica può mostrare attivano forme riflessive di pensiero sulla propria, l'altrui condotta e sulla circostanza stessa.

La partecipazione alle sessioni teatrali di questi gruppi, ma anche di altre compagnie frequentate nel tempo nel corso della mia pratica artistica, mi ha permesso di cogliere e apprezzare quella capacità di alcune esperienze teatrali (specie quelle che ho definito come sperimentali) di sollevare perplessità, indurre riflessioni e fungere da stimolo ai comportamenti degli individui, che vi si trovano immersi, mostrando la natura artificiale delle costruzioni sociali.

Le analisi sociologiche delle performance e dei training cui ho partecipato e assistito insieme all'uso di documenti, materiale multimediale, interviste a testimoni

privilegiati, note dal diario etnografico e quelle tratte dai diari personali delle mie pregresse esperienze teatrali hanno condotto ad una verifica della fondatezza delle mie ipotesi iniziali e dato risposta alle mie domande cognitive inerenti a quale fosse oggi il rapporto tra sociologia e teatro e quali forme questo potesse assumere all'interno di una *sociologia teatrale*, ovvero, di una sociologia che sappia avvalersi di *alcune tecniche dell'arte drammatica*:

- per la proprietà intrinseca che queste posseggono di mostrare porzioni del reale socialmente costruito e di costruire, altresì realtà, alternative, altri regni dell'esperienza;

- come mezzo di disvelamento dei meccanismi di costruzione della società assumendo la forma di stimoli e di sollecitazioni ai comportamenti assunti dagli individui nella vita quotidiana:

- di determinarsi, quindi, come un utile set di strumenti per lo scienziato sociale nella conduzione delle proprie ricerche e come metodo stesso di osservazione e raccolta dei dati in grado di nutrire anche il pensiero teorico e svelare qualcosa in più sul mestiere dell'osservatore.

Un uso siffatto del teatro senza il rischio di una tendenza *teatralizzante* (Meldolesi 1986) può realizzarsi solo nella misura in cui non si faccia uso egemonico di una materia sull'altra, né si tirino le somme di ambedue le tradizioni teorico-metodologiche, che vedono la sociologia e il teatro come mondi separati o l'uno a mero servizio dell'altro. La scelta di servirsi di un esercizio drammaturgico per osservare alcuni fenomeni ne determina sì un uso strumentale a servizio delle successive analisi sociali, ma al tempo stesso diviene parzialmente oggetto e argomento di tale osservazione, pertanto, la messa a punto di esperimenti che coinvolgano l'arte dell'interpretazione scenica del ruolo dev'essere teorizzata e validata con competenza. La sociologia teatrale può costituire una nuova solida base grazie alla quale mettere alla prova una serie di strumenti che rivelino l'importanza del legame esistente tra le due sfere del sapere, individuando una via terza che non sia frutto di una pura cumulazione, ma della nascita di un oggetto terzo, Bourdieu direbbe di un nuovo campo.

Nonostante, anche in Italia, la sociologia stia cominciando, progressivamente, a riprendere in considerazione il teatro (come aveva fatto nel 1986 ospitando a Roma il primo congresso mondiale di sociologia del teatro), di cui testimonianza sono alcuni studi che hanno per oggetto la produzione e l'audience teatrale e i contesti artistici

come il lavoro etnografico di Anna Lisa Tota (1997) o l'analisi sul pubblico teatrale del "Carlo Gesualdo" di Avellino svolta da Marco Serino, mi rendo conto che utilizzare la prospettiva di una sociologia teatrale, a distanza di quasi sessant'anni dalle esortazioni di Gurvitch, possa in molti ambienti accademici risultare ancora difficile da prendere in considerazione. Eppure, gli ambienti internazionali (come il STPRG), al contrario, ha aperto le vie della ricerca sperimentale dell'incontro tra linguaggi da anni ormai. Ho descritto l'uso pratico, infatti, che del teatro ha fatto, ad esempio, la psicologia con il *socio e lo psicodramma* moreniano e la pedagogia con i fondamenti dell'antropologia teatrale di Barba e del *movimento creativo* di Maria Elena Garcia e Marcia Plevin.

Un recentissimo e complesso progetto partito, invece, in Italia con la significativa collaborazione tra il Dipartimento di Storia, Società e Studi sull'uomo dell'Università del Salento e il Teatro Astragali di Lecce ha visto tramutati in spettacoli teatrali i dati qualitativi raccolti da un gruppo di sociologi, tra cui Mariano Longo e Fabio Tolledi, quest'ultimo peraltro regista della stessa compagnia, nel campo delle narrazioni dell'esperienza migratoria. L'intero progetto, iniziato nel 2007 e conclusosi lo scorso anno nel 2013, è stato un percorso "fisico e simbolico" che ha impegnato la compagnia degli attori e i sociologi in giro per il mondo, dal Salento a Parigi, a Cipro, da Cadiz a Nicosia, da Patrasso alla poetica isola di Zante decantata dal Foscolo. In ognuno di questi luoghi venivano realizzati laboratori teatrali, incontri, seminari e workshop a cura degli attori e degli artisti provenienti dai paesi coinvolti. In *H.O.S.T.*, questo il nome in acronimi del progetto che sta per *Hospitality, Otherness, Society, Theatre*, è stata la sociologia a fornire il materiale necessario alla messinscena, in un modo di procedere diametralmente opposto a quello adottato in questa tesi. Il progetto costituisce un esempio nel quale la volontà di sottolineare il legame tra sociologia e teatro è esplicitata dall'accostamento di saperi e linguaggi diversi nonostante il manifesto intento di rifuggire da qualunque altro tentativo di contaminazione totale. Il *team* dei ricercatori di scienze sociali ha raccolto le storie di vita dei migranti e ne ha fatto dono ad attori e performer provenienti da ogni parte del mondo che, insieme all'Astragali Teatro, li hanno usati come testi di partenza per la rappresentazione. Dice Mariano Longo, parlando di H.O.S.T. durante la nostra intervista:

Ci è sembrato che quella sensibilità che emergeva dal sapere sociologico potesse essere utilizzata, regalata, prestata agli attori per lavori collaterali legati

alla realizzazione di uno spettacolo teatrale, man mano costruito tramite workshop, così che anche loro potessero trovare spunti, stimoli per questa costruzione.

Abbiamo cercato una comunicazione tra linguaggi tenendo sempre conto che questi sono caratterizzati sempre da una loro autonomia per cui la contaminazione poteva funzionare solo se teneva conto delle modalità di entrambe di rappresentare la realtà, di costruire una realtà alternativa. Qualche difficoltà di comprensione tra noi e gli attori c'è stata. Il tentativo partiva già pessimista, un pessimismo ragionato non cosmico che faceva riferimento al fatto che la sociologia racconti storie utilizzabili anche da chi fa teatro. L'idea è plausibile tuttavia è ingenuo pensare che la contaminazione possa essere totale. Noi sociologi assumiamo il ruolo di giudici oggettivi, il teatro può mostrare la soggettività cognitiva, le singole modalità di interpretazione della realtà a partire da punti di vista specifici legati agli ambiti disciplinari oppure alle arti performative. Abbiamo messo in rete le conoscenze sociologiche per la costruzione di spettacoli teatrali tenendo conto che poi gli attori alla fine del loro percorso non avrebbero accettato i suggerimenti in maniera passiva nella trasformazione in linguaggio teatrale, un linguaggio molto poco parlato, molto corporeo. (28 agosto 2014 da una conversazione informale con Mariano Longo).

In ricerche condotte mediante l'uso di competenze e linguaggi differenti possono prefigurarsi due situazioni. La prima si verifica nel caso in cui i diversi team di addetti ai lavori, troppo a contatto tra loro, perdano nella commistione la loro specifica capacità di interrogare l'oggetto dell'indagine dalla loro prospettiva privilegiata, nel caso contrario però di gruppi nettamente separati il rischio è quello di difficoltà alla reciproca comprensione e alla partecipazione stessa ai lavori: «gli attori, per esempio, con difficoltà ci hanno accolto nell'ambito delle loro attività, era difficile per noi entrare all'interno laboratorio che c'era in qualche modo precluso. Ci siamo messi, noi a disposizione degli attori». Si faccia un confronto tra questo caso e quello costituito dal progetto I.P.S.A., che ho sottoposto ad analisi (cfr. Cap.IV, par.4.3). La ricercatrice Erene Kaptani, con l'aiuto della sua tutor Mira Yuval Davis, ha guidato sia il gruppo di sociologi chiamati a raccogliere i dati provenienti dalle narrazioni degli immigrati, sia le sessioni di Forum e Playback Theatre nel suo ruolo di *dramaterapist*.

Comprendo bene le argomentazioni di chi si mantiene scettico rispetto ai risultati cui alcune contaminazioni di saperi potrebbero portare, tuttavia, la sociologia teatrale non muta il proprio episteme, semmai, accoglie prassi empiriche che ne facilitino le scoperte in termini di sapere e conoscenza scientifica, una sociologia capace di fare tesoro degli strumenti messi a disposizione dal teatro ma allo stesso tempo in grado, attraverso essi, di svolgere le ricerche proprie della sua vocazione.

Il teatro è una pratica sociale e, al pari di tutte le altre pratiche, nasce da un movente che poi sedimenta, liberare l'arte dall'arte vuol dire andare oltre l'immanenza della sua composizione estetica, donarle nuovamente lo statuto di "rappresentazione del reale", intriso di interazioni simboliche, senso comune, relazioni intersoggettive tra agenti. Guardare al teatro come conoscenza prasseologica significa comprenderne la funzione sociale, oltre che comunicativa o estetica, significa comprendere la forza che in esso è contenuta, per interiorizzare l'esteriorità ed esteriorizzare l'interiorità.

Senza correre il rischio di tradire il principio di avallutatività di cui deve nutrirsi evitando analisi e pratiche teatralizzanti lo scienziato sociale può servirsi del teatro per esperire l'esistenza di altre forme del reale privandole del loro presunto assolutismo dogmatico, in altre parole, di facilitando la comprensione del mutamento e contribuendo a ridurre la complessità del post-moderno attraverso l'analisi delle azioni sociali. Il teatro può considerarsi strumento privilegiato di osservazione internazionale della realtà e delle sue costruzioni superando il limite, proprio, della rappresentazione intesa come riduzione del reale ad un codice rappresentativo.

In questo senso affermiamo che l'azione teatrale intesa quale comunicazione sociale può contribuire attraverso elementi di conoscenza a formare una coscienza diversa da quella precedentemente posseduta. (Vallauri 1986, in Deldime, Di Meo, 1988, p.319)

La ricerca ha lasciato, altresì, aperte molte questioni, specialmente relative all'apprendimento delle tecniche teatrali e alla messa a punto di nuovi strumenti da parte del sociologo teatrale. Ovvero di come far sedimentare le conoscenze di un siffatto approccio, di come costruire questa nuova figura che si affaccia sulla scena. Attraverso l'esercizio del *ball of netwool*, che ho ideato e proposto come deroga al sociodramma di Moreno, o illustrando gli esperimenti di Boal, esaminati in chiave etnometodologica, ho inteso tentare di delineare un possibile profilo del sociologo

teatrale e degli interventi di cui può farsi promotore. Resta ancora da vedere cosa, al contrario, faranno le compagnie di queste sperimentazioni, cosa, nell'ottica dello scambio di conoscenze, resterebbe loro di queste esperienze. Nel caso del Playback, lo si è visto, è stato istituito un vero e proprio gruppo di ricerca, nel caso del Lemming la teoria sociale resta un saldo riferimento nella costruzione di performance come nel caso di *Romeo e Giulietta*, *lettera dal mondo liquido* ispirato al pensiero di Zygmunt Bauman.

Ciò che resta da sottolineare è la specificità di un simile campo d'azione come quello fornito dalla *sociologia teatrale* che, pertanto, non può essere meramente accomunata alla sociologia dell'arte o alla sociologia del teatro, né, tanto meno, può svolgere la funzione di una critica teatrale.

Ad essa, infatti, il compito di studiare i codici della rappresentazione, al teatro sociale il compito di rappresentare, anche criticamente, il sociale, interrogandolo drammaturgicamente circa le sue incongruenze. Alla sociologia spetta interrogare, a sua volta, la critica teatrale (come hanno fatto Duvignaud e Bourdieu), il teatro sociale e le performance (come fa fatto Shevtsova) in quanto manifestazioni della società osservando l'agire e le interazioni degli attori sociali e teatrali, in quanto tali, compito del sociologo del teatro. Ma il sociologo teatrale ha la possibilità di interrogare ogni aspetto della realtà che intende porre alla sua attenzione, attraverso strumenti di straordinaria efficacia comunicativa e relazionale in questo senso «Il sociologo somiglia al teatrante, non allo studioso di teatro, è il teatrante che, come il sociologo, delimita il fluire della vita e cerca di agire direttamente su di essa» (Meldolesi p.79).

APPENDICE

PLAYDOUBT: INCONTRI PER FAVORIRE IL DUBBIO

Altri esempi

Incontro n.2: Così è (se vi pare)

La prima di queste occasioni mi si è presentata nel Maggio 2013 quando, in quanto dottorandi della *Scuola in Conoscenze e Innovazioni per lo Sviluppo Andre Gunder Frank*, ci è stato chiesto di occuparci della presentazione del libro *Andare Oltre. La rappresentazione del reale fra letterature e Scienze sociali* a cura di Sonia Floriani e Renate Siebert. Il tema che ci veniva offerto, quello tra letterature e scienze sociali, mi è sembrato quanto mai pertinente all'argomento che stavo trattando nella ricerca: ho deciso, quindi, che avrei trasformato il testo di un dialogo in una breve messinscena con il carattere della *fabbricazione*, di un piccolo *inganno* (cfr. Cap. I, par. 1.3). Una platea di sociologi, letterati e scienziati sociali che discutono sulla costruzione della realtà mi è sembrata l'occasione migliore per tentare di testare l'efficacia dello strumento teatrale nel rompere i presupposti e le aspettative nelle interazioni quotidiane dominate dal senso comune.

A chiusura del secondo intervento, dopo la relazione sui saggi di Vito Teti e Beonio Brocchieri, sedute sul nostro divano per gli ospiti io e la mia amica e collega di dottorato Carmela (praticante anche lei del mondo del teatro) abbiamo dato il via ad un vero e proprio battibecco, decisamente fuori luogo, sul senso dei discorsi appena uditi e sulla natura stessa del reale e delle costruzioni sociali. Ci siamo alzate in piedi, improvvisamente, continuando a dibattere tra noi, non potendo fare a meno di notare quell'istante, brevissimo ma profondamente significativo, di smarrimento da parte del nostro uditorio prima che, immediatamente dopo, comprendesse che le nostre parole non fossero altro che l'interpretazione di un adattamento di *Così è (se vi pare)* di Luigi Pirandello. (Cosenza 11 maggio 2013, nota dal diario personale).

I commenti, a caldo, successivi alla *pièce* hanno confermato la correttezza di quella percezione di smarrimento del pubblico avuta durante l'*acting*. Sulla scoperta dei

comportamenti messi in atto dagli individui in occasioni in cui il *frame* teatrale favorisce ciò che Schutz chiama *shock* ho basato l'intera ricerca, lo si è visto con i casi studio,. Tuttavia questa sorta di *breaching experiment* mi ha esortata ad andare avanti proprio in questa direzione. Avvenuta, di fatto, come un'osservazione di osservatori (Luhmann, 1988) ad uno stimolo, non ha fatto altro che sottolineare le e tesi sostenute da quei sociologi come Geertz, Bourdieu, Luhmann e Melucci (cfr. introduzione) sulla natura stessa dello scienziato sociale immerso e, quindi, non esente egli stesso dai meccanismi messi in atto dal senso comune nell'atteggiamento quotidiano che, invero, costituiscono l'oggetto del suo studio. Schutz distingue il momento in cui lo scienziato è un essere umano al pari degli altri che, come tale, agisce e vive la propria vita quotidiana e le proprie relazioni sociali dal momento in cui pone egli pone in essere la teorizzazione scientifica che al pari del gioco, dello spettacolo teatrale, del sogno costituiscono delle alterazioni dei presupposti dell'atteggiamento della vita quotidiana. Messo da parte il problema scientifico egli ritorna alla normalità degli eventi quotidiani dominati dal senso comune (cfr. Schutz, 1945; Garfinkel, 1963).

Incontro n.3 Emozioni e ragione nelle pratiche sociali: una presentazione performativa

Meno di un mese dopo mi si è presentata una seconda possibilità di sperimentazione, questa volta più strutturata, palesata: nessun effetto a sorpresa per la platea se non quello derivante da una riflessione artistica sui temi proposti dalla sociologia lì dove *Emozioni e ragione nelle pratiche sociali* si incontrano sul palcoscenico di un teatro. Il libro a cura di Massimo Cerulo e di Franco Crespi ha fornito, infatti, tutti gli elementi per realizzare, nella location del Teatro dell'Acquario di Cosenza, una vera e propria performance, suddivisa in quattro in tempi di cui attraverso un work in progress con i miei colleghi, ho curato la resa scenica.

La presentazione si è aperta con la proiezione di una scena tratta dal film di Rainer Werner Fassbinder del 1973 *l'Amore mangia l'anima*, cui seguiva l'introduzione al libro a cura dei discussant. Poi, il primo momento drammatico: una ragazza stringe tra le mani un carillon, un quadro vivente bagnato dalla luce dei fari in proscenio mentre le note, lievissime, di quel piccolo marchingegno fanno da tappeto sonoro al *Poema n°20* di Pablo Neruda recitato in lingua originale dal balconcino che, dal lato

sinistro, si affaccia sulla platea del teatro in una rappresentazione nuda e semplice del tema amoroso. La scelta fare avvenire due cose diverse nello stesso momento e da due angolazioni differenti (la voce e l'immagine) è espressione di quella definizione sociologica del reale che ne fa questione di *frame*, di ciò che viene incorniciato e investito di significato in quel momento, di prospettive. Chi sceglieva di mantenere lo sguardo fisso sull'attrice in prosenio poteva attribuire alla coscienza del personaggio da lei interpretato le parole invero espresse dall'altra interprete sul balconcino, viceversa, chi sceglieva quell'altra prospettiva rifiutando l'immagine offerta frontalmente preferiva anteporre il regno della vita quotidiana a quella del sogno teatrale. Dopo l'amore, il secondo momento performativo è stato incentrato sul tema delle paure: attraverso la recitazione di un brano estrapolato da *Storia di un corpo* di Daniel Pennac seguito dal monologo iniziale del film *Happy Family* diretto da Gabriele Salvatores: l'interprete, lentamente, indossava guanti in lattice, una cuffia per capelli e una mascherina anticontagio elencando, ininterrottamente, quasi fino a restare senza fiato una lunga lista di angosce e di incontrollabili reazioni fisiche dovute al loro sopraggiungere. Ho chiuso io stessa l'introduzione a questa analisi del senso attribuito alle immagini sociali, a questo studio sugli aspetti cognitivi delle emozioni legati all'intenzionalità con cui esprimiamo un giudizio su un oggetto a partire da noi stessi (Santambrogio in Cerulo, Crespi, 2013) con le parole di Italo Calvino nel suo *Il Cavaliere inesistente*, in questo adattamento scenico:

Ho pensato di attorcigliarmi in una prolunga elettrica di dodici metri immobilizzandomi, un arto alla volta, a partire dal piede e dalla gamba sinistra, fino ad entrambe le braccia, con un giro sul bacino fino a legare anche la gamba destra e risalire lungo il busto fino ad avvolgere l'ultima estremità del cavo attorno al collo. Voglio sentire l'impossibilità reale di muovermi. Una volta immobilizzata, interpreterò questo pezzo di Calvino che ho riadattato per l'occasione. «Io sono un cavaliere, un cavaliere in armatura. Io non esisto. La vita della cavalleria mi è congeniale perché è severa, esatta, rigorosa: un'estrema precisione di movenze. Certo voi avete ciò che io non ebbi e né mai avrò: questi corpi, queste carcasse. Anzi, voi siete queste carcasse, ciò che talvolta, ma solo nei momenti di malinconia, io mi stupisco ad invidiare agli uomini che

esistono. Bella roba eh? Io che posso ben dirmi privilegiato di poterne fare a meno e fare tutto...tutto quello che reputo importante, si capisce. E certe cose le faccio meglio di chi esiste, senza i soliti limiti di grossonalità, approssimazione, incoerenza, puzzo. Certo è vero che chi esiste ci mette sempre un qualcosa, un'impronta forse che a me non riuscirà mai di dare. Il vostro segreto... è in questo sacco di carne». All'estremità del cavo è attaccata la ciabatta elettrica intera alla quale ho montato un led luminoso: voglio che appena io volti le spalle alla platea per andarmene accendendo la ciabatta il led si illumini mentre il palco andrà in buio. Solo una piccola lucina blu nell'oscurità. Un barlume di emozione, forse, ma blu il colore della freddo e della fredda armatura di questo cavaliere inesistente. Il cuore ideale di un uomo senza cuore, solo calcolo e razionalità strumentale. (Cosenza 30 maggio 2013, Appunti dal diario personale).

La scelta di Calvino mi è parsa la più giusta che potessi scegliere per rappresentare al meglio non solo il dibattito illuminista sulla contrapposizione tra ragione e istinto ma il dramma dell'uomo moderno e i processi di frammentazione dell'identità che lo vedono in costante tensione tra quelli che sono i suoi sentimenti e l'*Eclisse della ragione* (Horkheimer 1947) che lo ha condotto all'*intellettualizzazione* (Simmel 1903) e al *disincantamento* (Weber 1917) nei confronti del mondo. *Il cavaliere inesistente* racconta del rapporto con l'ambivalenza tra identificazione e distanziamento dall'identità altrui e dall'identità collettiva, nella ricerca di un costante equilibrio tra esigenze di autonomia e bisogno normativo, che caratterizza l'esperienza esistenziale dell'individuo. La squisita penna di Calvino essendo capace di evocare alla mente immagini perfette, come in un vero e proprio libro figurato, attraverso l'uso della metafora portata alle estreme conseguenze non come mera appendice o orpello del discorso ma tema stesso dell'argomentazione, assume un'efficacia esplicativa di grande fascino specie se la si mette in scena guidando lo spettatore il lettore in una profonda riflessione di sé e della propria condizione di essere "umanamente" sociale. Il testo appena citato, insieme a *Il barone rampante* e a *Il visconte dimezzato* compone la trilogia de "*I nostri antenati*", romanzi nei quali lo scrittore delinea con abile accuratezza la figura dell'uomo contemporaneo nemico a sé stesso, combattuto tra gli

imperativi della società ed il suo personale sentire finendo con il divenire schiavo di passioni indotte dalla stessa società che lo rendono un cavaliere inesistente.

Il fatto che la passione sia anzitutto richiesta assoluta di senso e proiezione illusoria di tale assoluto su oggetti sempre parziali, spiega la fungibilità di tali oggetti, la diversità degli innumerevoli ambiti sui quali può appuntarsi la passione umana: il sesso, l'amore, il denaro, il potere, la fede religiosa, il sacrificio per il prossimo, la richiesta di giustizia, il dogmatismo della ragione, le utopie di una società perfetta, la violenza puramente distruttiva e via dicendo. (Crespi, 2013, p.54)

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1991)., *Enciclopedia delle scienze sociali*, Istituto dell'Enciclopedia Treccani,Roma.
- AA.VV. (1997), *Dizionario delle scienze sociali*, Il Saggiatore, Milano.
- AA.VV. (2013), *H.O.S.T Hospitality, Otherness, Society, Theatre, materia li di ricerca*, Astragali Edizioni, Lecce.
- ALBERTI C. (2010), *Edipo palestra per attori e spettatori*, in Munaro M. (2010) *Edipo, tragedia dei sensi per uno spettatore*, Titivillus Mostre Editoria, Corazzano (Pisa).
- ALONGE R., PERRELLI F.(2012), *Storia del teatro e dello spettacolo*, Utet,Torino.
- ARENDT H., (1951), *Le origini del totalitarismo*, trad. it. Einaudi, Torino,2009.
- ARTAUD, A. (1938), *Il teatro e il suo doppio*, trad. it., Einaudi, Torino,1966.
- BAKHTIN M. (1963), *Dostoevsky poetica e stilistica*, trad. it. Einaudi, Torino, 1968.
ID. (1965), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it. Einaudi, Torino, 1979.
- BADOLATO G., DI IULLO M. G. (1979), *Gruppi terapeutici e gruppi di formazione*. Bulzoni, Roma.
- BARBA E. (1993), *La canoa di carta trattato di antropologia teatrale*,Il Mulino, Bologna.
ID. (1998), *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*, Il Mulino, Bologna.
- BARBA E., Savarese N. (1982), *L'arte segreta dell'attore. Un Dizionario di antropologia teatrale*, Argo, Lecce, 1996.
- BARTHES. R. (1977), *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. it. Einaudi, Torino, 1979.
- BATINI F., GIUSTI S. (a cura di) (2009), *Le storie siamo noi. Gestire le scelte e costruire la propria vita con le narrazioni*, Liguori Editore, Napoli.
- BAUDRILLARD J. (1968), *Il sistema degli oggetti*, trad.it. Bompiani, Milano, 2003.

- ID. (1970), *La società dei consumi*, trad.it. Il Mulino, Bologna, 1976.
- ID. (1981), *Simulacri e impostura, bestie Beaubourg. Apparenze e altri oggetti*, trad. it. Cappelli Editore, Bologna.
- ID. (1988), *La sparizione dell'arte*, trad.it Abscondita, Milano, 2012.
- BAUMAN Z. (1973), *Cultura come prassi*, trad. it. Il Mulino, Bologna 1976.
 - ID.(1998), *Dentro la globalizzazione*, trad. it. Laterza, Bari, 1999.
 - ID. (1999), *La società dell'incertezza*, trad. it. Il Mulino, Bologna.
 - ID.(2000), *Modernità liquida*, trad. it Laterza, Roma-Bari 2002.
 - ID. (2001), *Community: seeking safety in an inscure world*, Cambrindge.
 - BAUMAN Z., TESTER K., (2001), *Società, etica, politica: conversazioni con Zygmund Bauman*, trad.it. Cortina, Milano, 2002.
 - BECK U. (1992), *Risk society: towards a new modernity*, Sage Publication, London.
 - BECK, J. MALINA, J. (1952-69), *Il lavoro del Living Theatre*, trad. it. Ubulibri Milano, 1982.
 - BECKER H. (2007), *Art words*, University of California Press.
 - BENJAMIN W. (1936a), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. Einaudi, Torino, 1995.
 - ID. (1936b), *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolaj Leskov*, trad.it. in Id., *Angelus novus*, Einaudi, Torino, 1966.
 - ID. (1966), *Understanding Brecht*, Verso, London, 1998.
 - BERGER B. M. (1985), *Prefazione*, in Goffman E. (1974), *Frame Analysis*, trad. it. Armando Editore, Roma, 2006.
 - BERGER P. L., LUCKMANN T. (1966), *La realtà come costruzione sociale*, trad.it.Il Mulino, 1969.
 - BERNARDI C. (2004), *Il Teatro Sociale, l'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma.
 - BERTEAUX D. (1999), *Racconti di vita, La prospettiva etnosociologica*, trad.it.Franco Angeli, Milano.
 - BION W. R. (1948), *Esperienze nei gruppi*, trad. it. Armando, Roma,1971.
 - ID. (1970), *Attenzione e interpretazione*, trad. it. Armando, Roma, 1973.
 - BOAL A. (1993), *Il poliziotto e la maschera*, trad. it. Edizioni La Meridiana, Molfetta 2009.
 - ID. (2005), *Il teatro degli oppressi, Teoria e tecnica del teatro*, trad. it.Edizioni La Meridiana, Molfetta 2011.

- BORIA G. (1983), *Psicoterapia psicodrammatica – sviluppi del modello moreniano nel lavoro terapeutico con gruppi di adulti*, Franco Angeli, Milano, 2005.
- ID. (1991), *Spontaneità e incontro nella vita e negli scritti di J.L. Moreno*, Upsel, Padova.
- BOURDIEU, P. (1972), *Per una teoria della pratica, con tre studi di etnologia Cabila*, trad. it. Raffaello Cortina, Milano, 2003.
 - ID. (1966), *Campo del potere e campo intellettuale*, trad. it. Manifesto Libri, Roma, 2002.
 - ID. (1980), *Il senso pratico*, trad. it. Armando Editore, Roma, 2005
 - ID. (1987), *Cose dette*, trad. it. Orthotes, Napoli-Salerno, 2013
 - ID. (1992a), *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, trad. it. il Saggiatore, Milano, 2005.
 - ID. (1992b), *Risposte. Per un'antropologia riflessiva*, trad. it. Edizioni Bollati Boringhieri, Torino.
 - ID. (1994), *Ragioni pratiche*, trad. it. Il Mulino, Bologna, 1995
 - ID. (1995), *Sul concetto di campo in sociologia*, trad. it. Armando Editore, Roma, (2010).
 - ID. (1998), *Il dominio maschile*, trad. it. Feltrinelli, Milano, 1999.
 - BRAUDEL F. (1984), *I tempi della storia: economie, società, civiltà*, trad. it. Edizioni Dedalo, Bari, 1986.
 - BRECHT B. (1913-1933), *Poesie Vol. I*, Forte L. (a cura di) trad. it. Einaudi, Roma, 1999
 - ID. (1919-1948), *Teatro*, Castellani E. (a cura di) trad. it. I Millenni Einaudi, Roma, 1975.
 - ID. (1933-34), *Vita di Galileo*, trad. it. Einaudi, Torino, 1970.
 - ID. (1934-1956), *Poesie Vol. II*, Forte L. (a cura di) trad. it. Einaudi, Roma, 2005
 - ID. (1967), *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, trad. it. Saggi Einaudi, Roma, 1973.
 - BROCKETT O.G. (1993), *Storia del Teatro*, trad. it. Marsilio, Venezia, 2001.
 - BROOK P. (1968), *Lo spazio vuoto*, trad. It. Bulzoni, Roma 1998
 - ID. (1987), *Il punto in movimento 1946-1987*, trad. it. Ubu libri, Milano, 1988.
 - BURNS E. BURNS T. (1973), *Sociology of literature and Drama*, Penguin, London.

- CALDERON DE LA BARCA P. (1635-1642), *La vita è sogno, L'alcade di Zalamea, Il gran teatro del mondo*, trad.it.F.lli Fabbri Editori, Milano 1970.
- CALVINO I. (1952), *Il visconte dimezzato*, Oscar Mondadori, Milano, 2010.
ID. (1959), *Il cavaliere inesistente*, Oscar Mondadori, Milano, 1993.
- ID. (1981), *Perché leggere i classici*, Oscar Mondadori, Milano, 1995.
- CARDANO M. (2011), *La ricerca qualitativa*, Il Mulino, Bologna.
- CASTRI M. (1973), *Per un teatro politico*, Einaudi, Torino.
- CERULO M. (a cura di) (2010a) *Presentazione*, in *Sul concetto di campo in sociologia*, Armando Editore, Roma.
ID. (2009), *Il sentire controverso*, Carocci Editore, Roma.
ID. (2010b), *Bourdieu legge Flaubert. Il connubio tra sociologia e letteratura e l'applicazione del concetto di campo*, in Siebert R., Floriani S. (a cura di), *Incontri fra le righe. Letterature e scienze sociali*, Pellegrini Editore, Cosenza.
- CERULO M, CRESPI F. (2013), *Emozioni e ragione nelle pratiche sociali*, Orthotes Editrice, Napoli.
- CIPOLLA A. (1997), *Edipo, la tragedia di essere protagonisti*, in Munaro M. (2010), *Edipo. Tragedia dei sensi per uno spettatore*, Titivillus Mostre Editoria, Corazzano (Pisa).
- COLOMBO E. (2002), *Le società multiculturali*, Carrocci, Roma.
- COLOMBO. F. (2001a), *Etnografia dei mondi contemporanei. Limiti e potenzialità del metodo etnografico nell'analisi della complessità*, Rassegna italiana di Sociologia, / a. XLII, n. 2.
ID. (2001b), *Il mondo in una palla di vetro. L'indagine indiziaria sul prodotto culturale*, in F. Colombo e R. Eugeni (a cura di), *Il prodotto culturale*, Carocci, Roma.
- COOLEY C.H. (1909), *L'organizzazione sociale*, trad. it. Comunità, Milano, 1963.
- CORBETTA P. (1999), *Metodologia e tecniche della ricerca sociale*, il Mulino, Bologna.
- CORSINOVI G. (1983), *Pirandello: tradizione e trasgressione*, Tilgher, Genova.
- COURTNEY R. (1986), *Mirrors: sociological theatre/theatrical sociology*, in Deldime R., Di Meo E. (a cura di) (1988), *Premier Congrès Mondial De Sociologie du Théâtre*, Bulzoni Editore, Roma.
- CRESPI F. (1989), *Azione sociale e potere*, Il Mulino, Bologna.
ID. (1996), *Manuale di sociologia della cultura*, Laterza, Bari.

- ID. (2004), *Identità e riconoscimento nella sociologia contemporanea*, Laterza, Roma-Bar.
- DAL LAGO, R. DE BIASI, (2002), *Un certo sguardo. Introduzione all'etnografia sociale*, Laterza, Bari.
 - DE LA BARCA P.C. (1635), *La vita è sogno*, in *La vita è sogno, L'alcade di Zalamea, Il gran teatro del mondo*, trad. it. Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1970
 - DEBORD G. (1967), *La società dello spettacolo*, trad. it. Baldini e Castoldi, Milano, 2001.
 - DELDIME R., DI MEO E. (a cura di) (1988), *Premier Congrès Mondial De Sociologie du Théâtre*, Bulzoni Editore, Roma.
 - DEMETRIO D. (1996), *Raccontarsi, l'autobiografia come cura di sé*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
 - DERRIDA J. (1934), *Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione*, in *La scrittura e la differenza*, trad.it. Einaudi, Torino, 1990
 - DIDEROT DENIS (1830), *Il paradosso dell'attore*, trad. it. Editori Riuniti, Roma, 2007.
 - DOTTI L. (2006), *Storie di Vita in scena*, Ananke ed., Torino
 - DURKHEIM E. (1895), *Le regole del metodo sociologico*, trad. it. Comunità, Milano 1979.
- ID. (1897), *Il suicidio*, trad. it. Utet, Torino, 1969
- ID. (1912), *Le forme elementari della vita religiosa*, trad. it. Comunità, Milano, 1963.
- DUVIGNAUD J. (1955), *Recherches pour une description sociologique de l'étendue scénique*, in *Cahiers internationaux de sociologie*, 18, Presses Universitaires de France, Paris.
- ID.(1965a), *Sociologia dell'attore*, trad. it. Ghisoni, Milano, 1977.
- ID.(1965b), *Le ombre collettive: sociologia del teatro*, trad.it. Officina, Roma, 1974.
- ECO U. (1984), *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.
 - ELIAS N. (1939), *Il processo di civilizzazione*, trad. it. Il Mulino, Bologna, 1987
- ID. (1983), *Coinvolgimento e distacco. Saggi di sociologia della conoscenza*, il Mulino, Bologna, 1988.

- FERRARIS O.,(1997), *Introduzione alla psicologia dello sviluppo*, Laterza, Roma – Bari.
- FERRARO G. (1979), *Il linguaggio del mito*, Feltrinelli, Milano.
- FERRAROTTI F. (1974), *La Sociologia*, Garzanti, Milano.
- FLORIANI S. (2004), *Identità di frontiera*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- FO D. (1987), *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino, 2001
- FOUCAULT M. (1969), *Archeologia del sapere, una metodologia per la storia della cultura*, trad. it. Bur, Milano, 2010.
- FOX, J. (1986), *Acts of Service - Spontaneity, Commitment, Tradition in the Non Scripted Theatre*, Tusitala Publishing, USA.
- FRANCASTEL P. (1970), *Studi di Sociologia dell'Arte*, trad. it. Rizzoli, Milano 1976.
- FRANCO CRESPI E F. FORNARI (1998), *Introduzione alla sociologia della conoscenza*, Roma: Donzelli.
- FREIRE P. (1970), *La pedagogia degli oppressi*, trad. it. Mondadori, Milano, 1971.
- FREUD S., (1886-1895), *Studi sull'isteria e altri scritti*, in Id. *Opere*, vol.I, Boringhieri, Torino, 1989.
- ID. (1917). *Introduzione alla psicanalisi*, trad. it. in Id. *Opere*, vol. VIII, Boringhieri, Torino, 1989.
- ID. (1921). *Psicologia delle masse e analisi dell'io*, in Id. *Opere*, vol. IX, Boringhieri, Torino, 1989.
- ID. (1929), *Il disagio della civiltà*, trad. it. in Id. *Opere*, vol.X, Boringhieri, Torino, 1989.
- GARFINKEL H. (1963), *La fiducia. Una risorsa per coordinare l'interazione*, trad. it. Armando Editore, Roma 2004.
- ID. (1967), *Studies in Ethnometodology*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs.
- GEERTZ C. (1973), *Antropologia interpretativa*, trad.it. Il Mulino, Bologna,1988.
- GIDDENS A. (1990), *Le conseguenze della modernità*, trad. it. Il Mulino, Bologna, 1994
- GINSBORG P.(2004), *Il tempo di cambiare, politica e potere della vita quotidiana*, Einaudi, Torino.
- GIUDICINI P. (1995), *Questionari, interviste, storie di vita*, Franco Angeli, Milano.

- GOBBO F. (1996), *Antropologia dell'educazione. Scuola, cultura, educazione della società multiculturale*, Unicopoli, Milano.
- GOBO G. (a cura di) (2008), *Con giustificato ritardo. La nascita della ricerca qualitativa in Italia*, in Silverman D.,(2000) *Manuale di ricerca sociale e qualitativa*, trad. it. Carocci,Roma, 2011.
- GOFFMAN E. (1959), *La vita quotidiana come rappresentazione*, trad. it. Il Mulino, Bologna, 1969.
- ID. (1961), *Asylums*, trad. it. Nuovo Politecnico, Torino, 1974.
- ID. (1974), *Frame Analysis*, trad. it. Armando Editore, Roma, 2006.
- ID.(1982), *L'ordine dell'interazione*, Giglioli P.P.(a cura di) trad. it Armando Editore, Roma, 1998
- GOLD R.L. (1958), *Roles in Sociological field observations*, in *Social Forces*, XXXVI.
- GORDON M. (1992), *Il sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d'Arte alle Tecniche dell'Actors Studio*, trad. it. Marsilio, Venezia.
- GRANDE T. PARINI E.G. (a cura di) (2007), *Studiare la società*, Carocci Editore, Roma.
- GROTOWSKI J. (1968), *Per un teatro povero*, trad. it.Bulzoni, Roma, 1970.
- GUALA C. (2000), *Metodi della ricerca sociale. La storia, le tecniche, gli indicatori* Carocci, 2002.
- GURVITCH G. (1950), *La vocazione attuale della sociologia*, trad. it. Il Mulino, Bologna, 1965.
- ID. (1956) *Sociologia del teatro*, Serino M. (a cura di) trad it. Edizioni Kurumuny, Lecce, 2011.
- HALBWACHS M. (1949), *La memoria collettiva*, trad. it. Unicopli, Milano 2001.
- HARVEY D. (1989), *La crisi della modernità*, trad. it. Il Saggiatore, Milano, 2010.
- HAUSER A. (1974), *Sociologia dell'arte*, trad. it. Einaudi, Torino,1977.
- HONNETH A. (1998), *Lotta per il riconoscimento*, trad.it. Il Saggiatore, Milano, 2002.
- HORKHEIMER M. (1947), *L'eclisse della ragione*, trad.it. Einaudi, Torino, 1969.
- HORKHEIMER M., ADORNO T. W. (1947), *Dialettica dell'Illuminismo*, trad.it. Einaudi, Torino,1966.

- HUSSERL E.(1900-1901), *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, trad. it. Einaudi, Torino, 1965.
- JACOBSON R. (1974), *Lo sviluppo della semiotica*, trad. it. Bompiani, Milano, 1978.
- JEDLOWSKI P. (a cura di) (1995), *Introduzione*, in Schutz A., *Don Chisciotte e il problema della realtà*, trad. it. Armando editore, Roma, rist.2002.
- ID. (1998), *Il Mondo in Questione. Introduzione alla Storia del pensiero sociologico*, Carocci, Roma, rist.2002.
- ID.(2000), *Storie comuni, la narrazione della vita quotidiana*, Bruno Mondadori, Milano.
- ID. (2005), *Raccontar storie*, Carocci, Roma, 2005.
- ID. (2007), *Che cosa significa che la realtà è una costruzione sociale*, in Working Papers n°89, Dipartimento di Sociologia e di Scienza Politica, Università agli studi della Calabria, Arcavacata di Rende (Cosenza).
- ID.(2008), *Il sapere dell'esperienza*, Carocci Editore, Roma.
- ID.(2009), *Il racconto come dimora*, Bollati Boringhieri, Torino.
- JEDLOWSKI P. FLORIANI S. GRANDE T. NICOTERA F. PARINI E. G. (a cura di) (2002), *Pagine di Sociologia*, Carocci, Roma.
- JEDLOWSKI P., FLORIANI S., GRANDE T., PARINI E.G. (a cura di) (2002), *Pagine di sociologia*, Carocci Editore, Roma.
- KAPTANI E., YUVAL-DAVIS N. (2008), *Participatory Theatre as a Research Methodology: Identity, Performance and Social Action Among Refugees: an abstract*, Sociological Research Online.
- KUHN T. (1962), *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, trad. it. Einaudi, Torino, 1999.
- LAURETTA E. (1977), *La trilogia di Pirandello, atti del convegno internazionale su teatro nel teatro pirandelliano*, Centro nazionale di studi pirandelliani, Agrigento 1978.
- LEONE S. (2009), *Erving Goffan. Formazione e percorsi di ricerca*, Ed. Franco Angeli, Milano.
- LONGO M. (2006), *Sul racconto in Sociologia. Letteratura, senso comune, narrazione sociologica*, in Nòmadas. Revista critica de ciencias sociales y juridicas, 14,4.

- ID. (2012), *Il sociologo e i racconti. Tra letteratura e narrazioni quotidiane*, Carocci Editore, Roma.
- ID. (2013a), *Introduzione*, in AA.VV., *H.O.S.T. Ospitality, Otherness Society Theatre, materiali di ricerca*, Astragali Edizioni, Lecce.
- ID. (2013b), *Foreword*, in AA.VV., *H.O.S.T. Ospitality, Otherness Society Theatre, materiali di ricerca*, Astragali Edizioni, Lecce.
- LUHMANN N. (1984), *Sistemi sociali*, trad. it. Il Mulino, Bologna, 1990.
 - ID. (1977), *Teoria della società*, trad. it. Franco Angeli, Milano, 2003.
 - ID. (1988), *Conoscenza come costruzione*, trad. it. Armando Editore, Roma, 2007.
 - ID. (1991), *Sociologia del rischio*, trad. it. Bruno Mondadori Milano, 1996.
 - LUNARI L. (2007), *Breve storia del teatro*, Tascabili Bompiani, Milano, 2010.
 - Malinowski B. (1922), *Argonauti del Pacifico occidentale. Riti magici e vita quotidiana nella società primitiva*, trad. it. Bollati Boringhieri, Torino, 2004.
 - MANNHEIM K. (1923), *Saggi sulla sociologia della conoscenza*, trad. it. Armando Editore, Roma, 1998.
 - MARCHESE A. (1997), *L'Officina del Racconto*, Mondadori, Milano.
 - MARCHETTI S. (2013), *Intersezionalità*, in Botti C. (a cura di), *Le etiche della diversità culturale*, Le Lettere, Firenze.
 - MARCUSE H. (1955), *Eros e civiltà*, trad. it. Einaudi, Torino, 1964.
 - MARRADI A. (2007), *Metodologia delle scienze sociali*, il Mulino, Bologna.
 - MASSARI M. (2013), *Come una scarpa in mezzo al mare. Narrare e ascoltare il racconto dei viaggi migranti*, in Siebert. R., Floriani S. (a cura di), *Andare Oltre. La rappresentazione del reale fra letterature e scienze sociali*, Pellegrini Editore, Cosenza.
 - MATTEUCCI I. (2006), *Il problema della realtà*, (a cura di) in Goffman E., *Frame Analysis*, trad. it. Armando Editore, Roma.
 - MEAD G. H. (1924), in *Mente, sé e società*, trad. it. Giunti Barbera, Firenze, 1972.
 - MCLHUAN M. (1964), *Capire i media*, trad. it. Il Saggiatore, Milano, 2008.
 - MELDOLESI C. (1986), *Ai confini del teatro e della sociologia*, in *Teatro e Storia*, 1, Roma: Bulzoni.
 - MELUCCI A. (1997), *Prefazione*, (a cura di), in Tota A., *La Etnografia dell'arte: per una sociologia dei contesti artistici*, Ledizioni, Milano, 2011.

- ID. (1998), *Verso una sociologia riflessiva. Ricerca qualitativa e cultura*, Il Mulino, Bologna.
- ID. (2002), *Moderno, troppo moderno. Fine della modernità o nascita del sociale?* in Jedlowski, Floriani, Grande, Nicotera, Parini (a cura di) *Pagine di sociologia*, Carocci, Roma.
- MERTON R. K. (1968), *Teoria e struttura sociale*, trad. it. Il Mulino, Bologna, 1970.
 - MONTALE E. (1972), *Lettera a Malvolio*, in *Tutte le poesie*, Mondadori, Meridiani, Milano, 1984.
 - MORENO J.L. (1930), *Manuale di psicodramma: il teatro come terapia*, trad. it. Astrolabio, Roma, 1985.
 - ID. (1932), *Principi di sociometria, psicoterapia di gruppo e sociodramma*, ETAS, 1980.
 - MORENO J.L. & MORENO, Z.T. (ed. 1995), *Gli spazi dello psicodramma*, trad. it. Di Renzo Editore, Roma.
 - MOSCOVICI S. (1962), *Le rappresentazioni sociali*, trad. it. Il Mulino, Bologna, 2005.
 - MUNARO M. (2010), *Edipo. Tragedia dei sensi per uno spettatore*, Titivillus Mostre Editoria, Corazzano (Pisa).
 - NICOTERA F. (1996), *Etonometologia e azione sociale*, Prometheus, Milano.
 - PARINI E. G. (2012), *Gli Occhiali di Pessoa. Studio sugli eteronomi e la modernità*, Quodlibet, Macerata.
 - PARSONS T. (1937), *La struttura dell'azione sociale*, trad. it. Il Mulino, Bologna, 1972.
 - ID. (1951), *Il sistema sociale*, trad. it. Il Mulino, Bologna, 1965
 - PARSONS T., BALES R.F. (1955), *Famiglia e socializzazione*, trad.it. Mondadori, Milano, 1974.
 - PERRELLI F. ALONGE R. (2012), *Storia del teatro e dello spettacolo*, UTET, Novara.
 - PIASERE L. (1998), *L'etnografo imperfetto, esperienza e cognizione in antropologia*, Laterza, Bari, 2002.
 - PIRANDELLO L. (1917), *Così è se vi pare*, in Id. *Maschere nude*, Grandi tascabili economici Newton, Roma 1994.
 - ID. (1919), *Maschere nude*, Grandi tascabili economici Newton, Roma 1994.

- PIZZORNO A.(1960), *Sulla maschera*, Il Mulino, Bologna 2008.
- RICHARDS T. (1993), *Al lavoro con Grotowski, sulle azioni fisiche*, trad. it. Ubublibri, Milano.
- RIVERA A. (2003), *Estranei e nemici. Discriminazione e violenza razzista in Italia*, DeriveApprodi, Roma.
- ROMAN J. (1978), *Lo sviluppo della semiotica*, Bompiani, Milano.
- Santambrogio A. (2013) *Immaginario sociale ed emozioni, una prima indagine esplorativa*, Cerulo M., Crespi F. (2013), *Emozioni e ragione nelle pratiche sociali*, Orthes Editrice, Napoli-Salerno.
- SAPIR E. (1972), *Cultura, linguaggio e personalità*, Einaudi, Torino 1972
- SARTORI G. (1995), *Ingegneria costituzionale comparata*, Il Mulino, Bologna, 2004.
- SARTRE J.P. (1996), *Teatro e Filosofia*, trad. it. Editori Riuniti, Roma 1996
- SCHUTZ A. (1932), *La fenomenologia del mondo sociale*, Il Mulino, Bologna, 1974.
- ID. (1944), *Lo straniero*, trad. it. in Id., *Saggi sociologici*, trad. it. Utet, Torino, 1979.
- ID. (1945a), *Sulle realtà multiple*, trad. it. in Id., *Saggi sociologici*, trad. it. Utet, Torino, 1979.
- ID. (1945b), *Il reduce*, trad. it. in Id., *Saggi sociologici*, trad. it. Utet, Torino, 1979.
- ID. (1953), *L'interpretazione dell'azione umana da parte del senso comune e della scienza*, trad. it. in Id., *Saggi sociologici*, trad. it. Utet, Torino, 1979.
- ID. (1954), *Don Chisciotte e il problema della realtà*, Armando Editore, Roma, 2002.
- ID. (1970), *La struttura della rilevanza*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1975.; ID.
- ID. (1962-66), *Saggi sociologici*, Utet, Torino, 1979. Utet;
- SCIOLLA L.(2000), *Riconoscimento e teoria dell'identità*, in D. della Greco, A. Szakolczai (a cura), *Identità, riconoscimento, scambio. Saggi in onore di Alessandro Pizzorno*, Laterza, Roma-Bari.
- SEARLE J. (1973), *Atti linguistici. Saggi sulla filosofia del linguaggio*, trad.it. Edizioni Bollati Boringhieri, Torino, 2009.
- SERINO M. (a cura di) (2011), *Tracce di sociologia del teatro*, in *Sociologia del teatro*, Kurumuny, Calimera (Le).

- ID. (2014), *Un teatro e il suo pubblico. Una ricerca al "Carlo Gesualdo" di Avellino*, Kurumuny, Calimera (Le).
- SHAKESPEARE W. (1599-1600), *A piacer vostro*, trad. it. Feltrinelli, Milano, 1992.
ID.(1602), *Amleto*, trad. it. Longanesi, Milano, 2004.
 - SHEVTSOVA M. (2009), *Sociology of theatre and performance*, QuiEdit, Verona.
 - SIEBERT R. (2003), *Il razzismo. Il riconoscimento negato*, Carocci, Roma.
 - SIEBERT. R., FLORIANI S. (a cura di) (2013), *Andare Oltre. La rappresentazione del reale fra letterature e scienze sociali*, Pellegrini Editore, Cosenza.
 - SILVERMAN D.(2000), *Manuale di ricerca sociale e qualitativa*, trad. it. Carocci, Roma, 2008.
 - SIMMEL G. (1885-1900), *La moda e altri saggi di cultura filosofica*, trad.it. Longanesi, Milano, 1985.
 - ID. (1902), *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, trad.it. Il Mulino, Bologna, 1985.
 - ID. (1903), *Le metropoli e la vita dello spirito*, trad.it. Armando, Roma, 1995.
 - SOFOCLE (430-440 a.C.), *Edipo Re*, trad. it. Mondadori, Milano, 1957.
 - SPARTI D. (2010), *Lezioni di teoria e ricerca sociale*, seminario del 26 marzo, Dipartimento di Sociologia e Scienza Politica, Università degli Studi della Calabria.
 - STANISLAVSKIJ K. (1938), *Il lavoro dell'attore su se stesso*, (a cura di) G. Guerrieri, trad. it., Bari: Laterza 1990;
ID. (1957), *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, trad. it. Laterza, Bari, 1993.
 - STRASBERG L. (1987), *Il sogno di una passione, lo sviluppo del metodo*, trad. it. Ubu Libri, Milano, 1990.
 - STREHLER, G. (1974), *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati*, Kessler S. (a cura di) Feltrinelli, Milano.
 - THOMAS W., THOMAS D.S. (1928), *The child in America: behavior, problems and programs*, in Blanchard P., *Journal of the American institute of criminal law and criminology*, vol.20, n.2, Aug 1929, pp. 314-316, Northwestern University press.
 - TOLLEDI F. (2013), *Stories of Stars and Acrobats*, International Theatre Institut.
 - TOTA A. (1997), *La Etnografia dell'arte: per una sociologia dei contesti artistici*, Ledizioni, Milano, 2011.
 - TURNER V. (1982), *Dal Rito al Teatro*, Il Mulino, Bologna, 1986.

- VALLAURI C. (1986), *Per una sistemazione teorica della sociologia del teatro come scienza operativa*, in Deldime R., Di Meo E. (a cura di) (1988) *Premier Congrès Mondial De Sociologie du Théâtre*, Bulzoni Editore, Roma.
- WEBER M. (1913), *Alcune categorie della sociologia comprendente*, in *Saggi sul metodo delle scienze storico-sociali*, trad. it. Edizioni di Comunità, Torino, 2001.
- ID. (1922) *Economia e società*, vol.I, trad.it. Edizioni Milano, 1961.
- YUVAL-DAVIS, N. AND KAPTANI, E. (2008), *Identity, Performance & Social Action: Participatory Theatre Among Refugees*, in Whetherell, M. (ed.), *Identity and Social Action*. Palgrave, London.