

UNIVERSITÀ  
DI PAVIA

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE DEL TESTO LETTERARIO E MUSICALE

CICLO XXXVIII

UN ALTRO ATTORE PER UN ALTRO TEATRO

ESTETICHE E PRATICHE DEL CORPO ABITANTE TRA PROFESSIONISMO E AMATORIALITÀ

SUPERVISORE

Prof. Fabrizio Fiaschini

CO-SUPERVISORE

Prof.ssa Giulia Innocenti Malini

Tesi di Dottorato di Eva Corbari

Matricola n. 527160

Anno accademico 2025/2026

*È bellissimo l'andare. È  
luce. Andar via, tornare. Trovare  
tracce, orme, odori – occhi  
in attesa di guardare. Vedere  
dentro l'ombra.*

*(GIULIANO SCABIA, Canto del crinale,  
Canti dell'andare lontano)*

*A mia nonna Carmen, radice  
Alla Prof.ssa Isa Veluti, volo*

*A mio papà Massimo, orizzonte*

## INDICE

INTRODUZIONE.....	1
-------------------	---

### PARTE PRIMA

#### PRIMO CAPITOLO

OLTRE L'ATTORE: PROSPETTIVE TEATROLOGICHE.....	11
--	----

1.1 Prodromi: Cruciani e lo spazio altro dell'attore.....	11
1.2 Gesto e drammaturgia festiva in Sisto Dalla Palma.....	16
1.3 Corpo e spazi di vita: ulteriori sviluppi teorico-critici.....	21
1.4 La variabile partecipativa.....	25

#### SECONDO CAPITOLO

PER UN'ESTETICA DEL CORPO ABITANTE.....	32
---	----

2.1 Abitante <i>versus</i> cittadino.....	32
2.2 Forma di vita: <i>habitus</i> e organicità.....	35
2.3 Ritmi del corpo abitante tra attraversamenti e co-appartenenza.....	38
2.4 Itineranza e memoria esercitata.....	42
2.5 Abitabilità e porosità nell'invenzione del quotidiano.....	46
2.6 <i>Flânerie</i> .....	52

#### TERZO CAPITOLO

CORPO PERFORMATIVO, GESTO E AMATORIALITÀ NELL'ATTORE ABITANTE.....	61
--	----

3.1 Il territorio terzo dell'attore.....	61
3.2 Processualità performativa e comportamento recuperato.....	65
3.3 <i>Ars</i> e vita in forma di gesto.....	69
3.4 Attore non progettato e amatorialità.....	75

## QUARTO CAPITOLO

### PER UNA STORIA TEATRALE DELL'ATTORE ABITANTE: DUE TRACCE ITALIANE..... 84

4.1	Gli «abitanti-attori» del Teatro Povero di Monticchiello (1969-1979).....	84
4.2	L'autodramma.....	87
4.3	Il corpo abitante come «attore-personaggio».....	91
4.4	Improvvisazioni in forma d'assemblea e il gesto abitante in scena.....	98
4.5	Un teatro della vita in movimento: lo snodo dell'animazione teatrale.....	104
4.6	Gli «attori ricercatori» di Giuliano Scabia.....	107
4.7	«Nascondersi, farsi trovare»: pedagogia abitante nell'animazione teatrale.....	111
4.8	Elementi dell'attore-abitante nello schema vuoto di Giuliano Scabia (1969-1975).....	115

## PARTE SECONDA

## QUINTO CAPITOLO

### PAVIA ED ÉVORA, DUE CASI STUDIO: *DANCING BRUNO. BALLANDO CON IL LIBRO!*, *AGE AGAINST THE MACHINE*..... 127

5.1	Modelli progettuali e ricerca-azione.....	127
5.2	Il processo laboratoriale.....	132
5.3	Mimica corporea nella scrittura collettiva.....	137
5.4	La memoria locale nella “cultura del progetto”.....	140

## SESTO CAPITOLO

### LA RISCOPERTA DEL CORPO: PRATICHE ..... 143

6.1	Scomposizione e ricomposizione del corpo.....	143
6.2	Lavoro sui piedi.....	145
6.3	Lavoro sulle mani.....	150
6.4	Direzioni.....	156
6.5	Oggetti.....	160

## SETTIMO CAPITOLO

PER UNA METODICA DEL GESTO AMATORIALE.....	167
7.1 Gesto e racconto corale.....	167
7.2 La dimensione visiva e plastica del gesto.....	171
7.3 La scrittura attoriale.....	174
7.4 Personaggi e immaginario testuale.....	177
7.5 La trasfigurazione poetica del quotidiano.....	184
7.6 Memorie del corpo.....	187
CONCLUSIONI.....	191
BIBLIOGRAFIA.....	197
SITOGRAFIA.....	208
APPENDICE.....	210
RINGRAZIAMENTI.....	296



## INTRODUZIONE

La nozione di “corpo abitante”, oggetto centrale della ricerca, è apparsa nell’ambito dell’estetica del quotidiano, in pochi e frammentati studi sulla ridefinizione del paradigma dell’abitare. In queste prospettive, l’abitante è posto al centro di un’estesa rete di rapporti che il corpo instaura con gli oggetti e con lo spazio in cui si muove quotidianamente:

Così l’abitare [...] si erge come rappresentazione, narrazione o descrizione di un’esperienza globale, nella quale il *corpo dell’abitante*, i suoi spazi e i suoi oggetti si fondono in un’unica figurazione, mobile e multiforme, eppure omogenea e coerente<sup>1</sup>.

Sempre nel medesimo contesto critico, l’oggetto riemerge poi nei termini di «una presenza del *corpo abitante*, definita da una sua posizione nello spazio»<sup>2</sup>, ovvero come dispositivo che definisce in termini filosofici la centralità della corporeità nell’esperienza dell’abitare, intesa in senso globale, in quanto elemento portatore di una relazione intima con gli spazi di vita:

l’abitare e le sue forme rivelano la loro natura più vera – vale a dire il loro immediato darsi come esperienza estetica. La centralità del *corpo dell’abitante*, senza la quale né gli oggetti, né gli spazi avrebbero senso, né è la conferma più diretta. Abitare [...] è una sensazione, un sentimento, un sentire<sup>3</sup>.

Quindi, ad un primo sguardo, uno dei principali oggetti della presente ricerca appare estraneo all’ambito teatrologico, intercettando invece un altro campo disciplinare, per l’appunto quello filosofico ed estetico, in aderenza alle prescrizioni progettuali delle Borse di dottorato PNRR/PA, entro cui questo studio s’iscrive. Va dunque precisato che tali prescrizioni vincolano la griglia delle tematiche di ricerca a campi volutamente interdisciplinari, invitando ad un approccio allargato in tal senso; allo stesso tempo, le impostazioni progettuali di tal genere privilegiano la metodologia della ricerca-azione, che declina le competenze in prassi operative ed esperienze di lavoro sul campo.

Però, a ben guardare, la scelta di questo nucleo critico non risulta strumentale, bensì nasce da un’aporia teatrologica ben precisa, che sta all’origine della principale e più estesa domanda di questa ricerca. Infatti, la prima parte del lavoro si interroga su un dato ricorrente, evidente sul piano empirico,

---

<sup>1</sup> Vitta, Maurizio, *Dell’abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino, 2008, p. 17.

<sup>2</sup> Ivi, p. 12.

<sup>3</sup> Ivi, p. 14. Corsivi miei.

ma raramente tematizzato in modo diretto: le forme dell'agire teatrale che emergono nel corso del Novecento e nel contemporaneo, riconducibili all'ampio spettro dei processi performativi del «teatro fuori dai teatri», trasferiscono le loro implicazioni etiche e politiche anche nel campo estetico, operando una significativa trasformazione dell'identità dell'attore. Il fenomeno del teatro fuori dai teatri e delle pratiche performative nel quotidiano, infatti, delinea un passaggio storico ed estetico fondamentale, cioè uno «sconfinamento indisciplinato» dagli spazi, dai ruoli professionali e dalle categorie teatrali regolari (attore, spettatore, opera...). Però, il riesame delle fonti critiche è andato evidenziando un problema di partenza, a partire dalle due prospettive fondative di Fabrizio Cruciani e Sisto Dalla Palma. Innanzitutto, la geografia delle pratiche, tanto ampia e frastagliata, ha generato un andamento altrettanto variegato degli approcci storico-critici che se ne sono occupati, in particolare nell'ambito degli studi italiani più recenti. Inoltre, sebbene gli studi fondativi di Cruciani evidenzino uno snodo teorico fondamentale, ovvero che il teatro negli spazi di vita avviene principalmente come uso dello spazio vissuto attraverso una qualità attoriale dell'azione, questo asse attore-spazio di vita sembra essere stato trascurato dagli sviluppi critici successivi, che pur derivano più o meno esplicitamente da questa linea. Ugualmente, sembra essere considerato marginale anche un altro fenomeno fondamentale di questo ampio campo di pratiche, delineato da Dalla Palma: ovvero il fatto che lo sconfinamento spaziale e il conseguente mutamento di funzione che avviene in momenti chiave del Novecento teatrale coinvolge un'estetica incarnata comune, innestata sulla continuità tra cultura attoriale e pratiche espressive collettive. Questi nuclei creativi che appartengono potenzialmente a tutti e che si manifestano in dinamiche di teatralità di gruppo disarticolano i modi e le pedagogie del professionismo, ampliando l'identità dell'attore, oltre il mestiere e la tecnica. La matrice dell'«attorialità diffusa» è stata approcciata da Dalla Palma nell'ambito della relazione tra micro-spazi urbani, drammaturgia festiva e creatività delle persone, che porta in luce come le possibilità espressive già presenti nei corpi quotidiani e sociali intensifichino la loro potenza estetica, in una forte interazione con una dimensione etica relativa all'espressione delle proprie profonde necessità politiche e relazionali. Perciò, la ricerca si trova di fronte al seguente campo problematico: gli approcci fondativi di Cruciani e Dalla Palma hanno sottolineato la ricaduta estetica delle trasformazioni politiche e culturali introdotte dalla «fuoriuscita» novecentesca, in particolare considerando le mutazioni che questi fenomeni hanno comportato per l'attorialità; gli sviluppi critici successivi, però hanno frammentato il campo. Infatti, gli studi presi in esame, specialmente in ambito italiano, hanno adottato approcci inerenti al campo della spazialità, spesso nell'ambito del site-specific, oppure si sono concentrati sulle finalità sociali di queste pratiche di teatro in contesti marginali, o sono sconfinati negli urban studies, inglobando così la questione estetica e attoriale in

analisi di stampo progettuale o politico-culturale, quando non esplicitamente sociologico e politologico, riguardo la questione della partecipazione. In questo modo, nel voler ridefinire l'azione creativa dei corpi non "tradizionalmente attoriali" e non esclusivamente professionisti, in larga parte connessi all'uscita del teatro dai propri perimetri artistici deputati, emerge un vuoto critico meritevole di approfondimento, non tanto nell'ottica di alimentare un'anacronistica polarizzazione tra valore etico del teatro e qualità estetica delle sue manifestazioni, bensì al fine di integrare le prospettive, in ottica congiunta, senza tralasciare lo specifico linguistico e disciplinare.

Per questo motivo, la questione ha reso necessario un approccio fondamentalmente teorico-critico alla ricerca, di fronte alla mancanza di una categoria trasversale d'ambito teatrologico, che recuperi l'attenzione analitica e storica sulle declinazioni estetiche dell'attore così cruciali per questo ventaglio di pratiche in spazi "extrateatrali". Pertanto, lo studio dedica un'ampia parte alla disamina teorica di un oggetto che volutamente sfugge ed è ancora da costruire teatralmente. In quest'ottica, è parso opportuno effettuare un riesame delle fonti teatrologiche note, da un punto di vista differente e specificatamente orientato a rilevare le implicazioni problematiche della diluizione delle analisi estetiche dell'attore, principalmente in relazione all'ombrello della partecipazione spettatoriale e/o sociale. La rilettura mira a rifondare il discorso entro un perimetro estetico-attoriale, pur in stretta interdipendenza con l'afflato etico e politico di queste forme.

Ebbene, proprio negli studi di Cruciani e Dalla Palma origina la deviazione interdisciplinare della ricerca: infatti, il rapporto tra corpo e spazio vissuto quotidiano appare da subito centrale nel processo creativo delle configurazioni attoriali del teatro fuori dai teatri, pur mancando di un'adeguata caratterizzazione in termini teatrali.

Per questo motivo, la ricerca si orienta nel campo dell'estetica, verso quelle prospettive filosofiche che individuano nell'abitare l'esperienza primaria di un corpo che si muove e mette in atto pratiche nel suo spazio di vita, instaurando un rapporto intimo tra costruzione formale del comportamento e percezione organica dell'ambiente.

Per altro, anche in questo campo le prospettive sono frammentate, in quanto il corpo e l'abitare appaiono indubbiamente centrali, ma non tematizzati esplicitamente sotto il cappello concettuale di "corpo abitante". Dunque, a partire dalla domanda sulla trasmutazione dell'attore nell'ambito del teatro negli spazi di vita e conseguentemente all'aporia critica che ne è derivata, la nozione di corpo abitante ha necessitato di una ricostruzione puntuale, per legittimarne l'impiego come categoria estetica autonoma, attraverso un quadro teorico adeguato. Innanzitutto, a partire da alcuni fondamentali caratteri urbanistici e filosofici dell'abitare, è stato necessario esplorare prospettive di filosofia e scienza politica per sottrarre il corpo abitante dalla sovrapposizione con il "cittadino".

Nelle pratiche partecipative, infatti, l'abitante viene unanimemente ricondotto a questo statuto, sia come spettatore attivo, sia come cittadino caratterizzato socialmente. Da ciò, la necessità di una distinzione che non è puramente terminologica, bensì ontologica: da un lato, il cittadino come identità giuridico-politica, delimitata dal diritto e da sempre maggiori implicazioni sociali attorno al nodo dell'inclusività; dall'altro, l'abitare come condizione esperienziale incarnata, la cui identità si fonda su una postura estetica, ovvero su peculiari modalità di pratica percettiva dello spazio di vita. In questo senso, è opportuno precisare che il campo estetico esplorato non è legato alla rappresentazione, bensì ad un'operatività situata nello spazio e nel tempo, che predilige il campo pratico dell'uso a quello fenomenologico della percezione sensoriale. In questa disamina, è parso rilevante soffermarsi su uno snodo fondamentale per delineare lo statuto estetico del corpo abitante, ovvero il superamento della dicotomia tra habitus e organico, con particolare riferimento alla teoria estetica delle forme di vita elaborata da Giorgio Agamben. Successivamente, il corpo abitante è stato collocato nell'ambito delle pratiche che inventano il quotidiano, secondo la teoria filosofica e antropologica di Michel De Certeau: l'abitare come corpo afferrisce dunque all'ambito dell'uso, cioè un'appropriazione creativa dello spazio, attraverso la sua pratica corporea non direzionata preventivamente, ma esperita dal basso, nel suo farsi. De Certeau introduce poi un altro scarto teorico, che va ad individuare una potenza creativa del corpo abitante nei confronti dello spazio che usa, servendosi anche degli strumenti stilistici della "retorica abitante". Secondo questa lettura, le pratiche dell'abitare attuano un'operazione (ri)compositiva dello spazio, attraverso i mezzi espressivi della sineddoche e dell'ellissi, che incarnano una creatività tattica, imperniata su deviazioni, selezioni percettive, riusi di luoghi e strade, in opposizione alla tecnica del progetto. Inoltre, il paradigma del corpo abitante si è poi strutturato attorno ad una dimensione insolita, rispetto alle declinazioni "classiche" dell'abitare connesse al "dimorare" o al "costruire": ovvero la dimensione dinamica e ritmica, esaminata soprattutto nelle pratiche dei city users e nei movimenti delle popolazioni urbane studiate da Pasqui in ambito urbanistico.

Attraverso il ricorso alle nozioni introdotte da Paul Ricoeur si è interrogato l'abitare non come uno stato, ma come un atto, strutturalmente attraversato da una tensione tra stabilità e movimento. Questa tensione è stata esplorata attraverso la nozione di "itineranza", che impedisce di pensare il corpo come radicato in un luogo fisso e lo restituisce invece come soglia mobile tra spazio e tempo. In questo quadro, il confronto con Ricoeur ha rintracciato la nozione di memoria esercitata, al fine di configurare il corpo abitante come corpo memoriale, dove la memoria non è deposito, bensì pratica. Infine, si è fatto riferimento alla nozione di porosità introdotta da Walter Benjamin, per chiarire la natura attraversabile dello spazio abitato, il suo atto di compenetrazione tra esterno ed interno, privato e pubblico, passato e presente. Su questa scia, la porosità è messa in relazione con il concetto di

“abitabilità” di De Certeau, per indagare il valore estetico dei processi di attraversamento e delle soglie generate dal continuo uso, in opposizione alla normatività creativa che sfocia nell’opera compiuta e preconfezionata. Attraverso la figura chiave del flâneur, l’indagine sullo statuto teorico del corpo abitante è culminata nel nesso di questa nozione con la dialettica tra immersione e straniamento, tipica dell’esperienza urbana vissuta dal passante. Qui, la creatività del corpo abitante si configura come emersione di uno spazio immaginativo incarnato, dove percezione, memoria e azione coincidono, in assonanza con il concetto di “illuminazione profana” coniato da Benjamin per le estetiche surrealiste. A partire da queste basi, la ricerca propone di considerare il corpo abitante come oggetto teatrale, relativamente alla categoria dell’attore: l’ipotesi che orienta il lavoro è che il corpo abitante nello spazio di vita possa generare una tipologia attoriale autonoma, dotata di tratti specifici e riconoscibili, da rintracciare tanto nella storia del teatro del Novecento, quanto nelle pratiche performative contemporanee.

Perciò, lo studio si è orientato alla disamina degli elementi di contatto tra corpo abitante e attore, reinterpretando principalmente le sintesi critiche cruciali sul corpo attoriale di Marco De Marinis e Franco Ruffini. L’obiettivo principale di questo passaggio teorico è la definizione di un primo livello di comparazione, attorno ad un grado zero di espressività che coinvolge un corpo in azione nello spazio e che supera lo statuto rappresentativo. Il parallelismo viene impostato anche in senso strutturale, attorno al comune funzionamento di decostruzione degli automatismi dell’habitus comportamentale e ricomposizione in azioni deformanti e generative, derivate dall’incorporazione di vissuti ed esperienze. Inoltre, questa disamina mira a comparare le pratiche del corpo abitante e le tecniche attoriali, al fine di individuare un territorio terzo, che superi sia la dimensione del quotidiano, sia quella della specializzazione artistica. Infatti, le tecniche d’attore condividono una tensione fondamentale per l’oggetto di questa ricerca, ovvero quella tra forma (la partitura) e organicità (la presenza): il discorso tenta di isolare logiche comuni, ad esempio la modalità compositiva propria sia delle retoriche del quotidiano che del processo di improvvisazione e montaggio delle drammaturgie d’attore, la quale si basa sulla scomposizione del corpo e della realtà, sulla selezione e sull’omissione di alcune porzioni di spazio e di partiture fisiche. Un nodo critico resistente è costituito dall’opposizione tra tecnica e tattica, che si è ipotizzato di superare con l’introduzione di un ulteriore proposta di contatto tra corpo abitante e corpo attoriale. In quest’ottica, l’analisi recupera i concetti chiave di corpo performativo e di comportamento recuperato elaborati da Richard Schechner nella sua teoria della performance, utili a mettere in crisi la polarizzazione tra tecnica e tattica, favorendo un territorio d’incontro tra il corpo creativo dell’attore e il corpo performativo dell’abitante. Ai fini dell’obiettivo di ricerca, il riferimento al vasto e complesso campo dei *Performance Studies* viene

circoscritto al rapporto del comportamento recuperato con i meccanismi di processualità e trasformazione. Nella performance, il processo di scomposizione dell'esperienza in frammenti fissati e ripetibili e di contemporanea trasformazione in atto dà vita ad una ricomposizione variata, in un corpo che è insieme fissato e in divenire. Per lo scopo della ricerca, il sostrato teorico del paradigma performativo è filtrato principalmente tramite le interpretazioni in ambito italiano, in particolare le articolate ricerche in merito di Fabrizio Deriu. Dopo aver collocato il nesso corpo abitante-corpo attoriale entro il campo della performance, l'oggetto viene ulteriormente indagato, nell'ottica di individuare un paradigma estetico che permetta di considerare il corpo abitante come nuova configurazione dell'attorialità nel teatro fuori dai teatri, entro una tipologia riconoscibile in termini teatrologici.

Per questo motivo, è parso necessario avanzare anche una proposta di ridefinizione dello statuto artistico, attraverso un altro concetto cardine della filosofia estetica di Agamben, ovvero l'effettuazione dell'arte. In questo senso, l'ars non è considerata nella sua finalizzazione, né produttiva né estetizzante, bensì puro esercizio in atto, puro mezzo. La ricerca si è dunque concentrata sull'individuare una forma estetica adatta a scandire definitivamente il passaggio da un'estetica del corpo abitante ad una specifica estetica attoriale.

Per il tramite di un'altra nozione agambeniana, quella dell'inoperosità del corpo, si introduce quindi la forma estetica del gesto, secondo la seguente lettura filosofica: il gesto è un terzo genere dell'azione umana, che è una pura medialità e le cui caratteristiche principali sono la sospensione, la tensione tra opposti, il carattere di frammento. Per questo, sul piano spaziale e temporale, il gesto di Agamben richiama un altro concetto della sua teoresi: la ricapitolazione, cioè la concentrazione della potenza vitale in un attimo, che si manifesta poco prima della sparizione e a ridosso della sua una trasformazione, tra passato e futuro. Dunque, il gesto è forma estetica di questa apparizione. Da una parte, le analisi filosofiche e urbanistiche hanno mirato a verificare le condizioni di esistenza del corpo abitante come oggetto teatrale; dall'altra, l'oggetto viene ricondotto al campo disciplinare deputato tramite il gesto dell'attore abitante. In questo senso l'indagine tende a individuare una linea critica e genealogica, appellandosi alla figura chiave dell'attore non progettato, così come elaborata da Cruciani: questa figura, infatti, è emersa come tipologia di attore che unisce vita e cultura, forma e organicità, attraverso il dispositivo centrale dell'improvvisazione. L'attore non progettato usa i materiali della vita per creare elementi minimi di natura gestuale e per costruire personaggi, non aderisce ad un progetto predeterminato tramite la ripetizione di tecniche e prescinde da una direzione interpretativa. In questo senso, la disamina critica si è sviluppata lungo la dialettica produttiva tra incoscienza e padronanza nel corpo dell'attore e nel corpo quotidiano, per approdare ad una questione attoriale più ampia. L'attore abitante sarebbe riconducibile a un campo terzo condiviso con altre

tipologie, sulla base di funzionamenti comuni, come nel caso del gesto di Bobò, il compagno di arte microcefalo e sordomuto di Pippo Delbono. Nell'ottica di Franco Ruffini, il gesto di Bobò è esemplare per incarnare il superamento dell'opposizione tra attore e non-attore, in quanto la sua presenza scenica è vita e forma insieme. Per il tramite di questa comparazione, dunque, pare rafforzarsi il paradigma di un'attorialità che, nel gesto performativo, manifesta e potenzia qualità umane incorporate, sul piano estetico ed espressivo. Anche questa disamina è volta ad una rifondazione teorico-critica, al fine di definire al meglio questa genealogia alternativa dell'attorialità, ovvero "l'altro attore per un altro teatro". Infatti, l'attore non progettato, accanto alle sue declinazioni più vivide nelle modalità pedagogiche dei registi di primo Novecento, in Cruciani trova riscontro in forme di creatività e di saperi corporei esterni alla pratica professionistica (ad esempio). In questo senso, viene aperto un altro campo problematico e ambiguo, ovvero quello del rapporto tra attore professionista e non professionista. Le letture esistenti in merito presentano un margine di limite, seppur si siano recentemente avviate verso proposte di definizione genealogica che ne riconoscono il peso storico ed estetico – come, ad esempio, la "Genealogia dell'Attore non professionista" di De Marinis –, perché mantengono la tradizionale polarizzazione tra "non-attore" e "nuovo-attore". In questo modo, tendono a far confluire il gesto amatoriale in due direzioni, pur convergenti: o in una pratica sociale e comunitaria di partecipazione o in un nuovo ambito del professionismo. Invece, dal riesame delle fonti emerge la prospettiva di Ferdinando Taviani, che introduce l'amatorialità come categoria critica e "forma mentis" culturale, differenziandola dall'amatorismo in senso stretto, che viene poi connessa alla forma del gesto performativo attraverso la rielaborazione di Fiaschini. In questo modo, la ricerca mira a gettare le basi per interpretare l'amatorialità come paradigma performativo ed estetico di un altro attore: un territorio terzo fondato sulla capacità del corpo di trasformare pratiche di vita incorporate in forme espressive, attraverso un sapere non codificato, processuale e continuamente riattivato nell'esperienza.

Dopo aver posto le basi critiche dell'attore abitante, l'obiettivo si estende verso la caratterizzazione del paradigma attoriale dell'amatorialità, per verificarne la valenza storica e operativa, tramite la declinazione privilegiata dell'attore abitante.

Dunque, la ricerca si orienta in un campo rimasto anch'esso sostanzialmente marginale negli studi storici e ancora tutto da verificare sul piano empirico delle prassi, al fine di rintracciare occorrenze storicamente rilevanti di questa forma attoriale.

Anche da questa prospettiva, infatti, è emersa un'incoerenza da parte della storia dell'attore nei confronti di contesti chiave del teatro del secondo Novecento che operano all'interno di spazi connotati come quotidiani, con una prevalenza per quelli cittadini – quartieri, piazze, spazi pubblici,

beni comuni –: nonostante il gesto del corpo abitante, pur non nominato esplicitamente in questi termini, sia riconoscibile nella relazione sempre più stretta tra processi creativi ad opera di soggetti non professionisti e contesti di vita, esse non sono state oggetto di una effettiva disamina unitaria. Dunque, l'indagine delle pratiche si propone di gettare le premesse per una storicizzazione, tentando un'analisi coesa della loro estetica eterodossa, in due direzioni concentriche: da una parte, i caratteri emersi sul piano critico mirano ad essere ricondotti ad una linea coerente di elementi attoriali, dall'altra applicano il paradigma dell'amatorialità, alla luce delle contaminazioni attestate tra campo professionista e culla amatoriale sul piano storico. Per questi motivi, si è scelto di non adottare un'impronta monografica e di non attuare una disamina diacronica dei casi storici, bensì di selezionarli per il loro valore esemplare, privilegiando un'ottica comparativa, con il fine di portare in evidenza tratti sotterranei e comuni tra esperienze storiche apparentemente distanti e mai compiutamente prese in considerazione nel loro valore estetico.

Nella medesima prospettiva esemplificativa, è stato necessario individuare una cesura storica circoscritta a una fase particolarmente significativa, ovvero il passaggio tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta del Novecento, quando il ruolo di svolta della matrice dell'amatorialità è emersa esplicitamente sul piano storico, declinandosi frequentemente in rapporto agli spazi quotidiani.

Il focus sui due casi del Teatro Povero di Monticchiello e dell'animazione teatrale è stato orientato principalmente dalle fonti di critica militante, che hanno individuato il valore paradigmatico di queste esperienze prima della ricerca teatrologica, la quale resta tutt'ora estranea a una loro puntuale ricostruzione. Il Teatro Povero di Monticchiello risulta il primo caso del Novecento italiano in cui viene esplicitata la sovrapposizione tra abitante e attore anche sul piano terminologico, attraverso la formula critica "abitanti-attori/attori-abitanti". Il focus sull'esperienza, in virtù della soglia storica fissata, ha privilegiato la fase innovativa degli esordi, sotto l'egida drammaturgica di Mario Guidotti, al quale si deve anche una delle poche pubblicazioni in merito, nonché l'unica a impianto monografico. Per quanto riguarda le fonti, l'apporto delle fonti primarie è risultato indispensabile per delineare un campo d'indagine in modalità comparativa, al fine di ricercare le occorrenze pratiche e poetiche di un oggetto sostanzialmente critico. Nel caso del Teatro Povero, anche a fronte dell'assenza di riferimenti autorevoli, a sostegno dell'esame della rassegna stampa coeva e oltre alle fonti di natura poetica e programmatica, l'analisi si è avvalsa di documenti fotografici degli spettacoli dal 1969 al 1977 e d'interviste effettuate direttamente sul campo. In particolare, è stata raccolta la testimonianza di uno dei primi membri del gruppo, Arturo Vignai, per ricavare notizie dirette rispetto al processo creativo degli anni Settanta; inoltre, si è ritenuto di raccogliere la voce anche dell'attuale co-regista e drammaturgo del Teatro Povero, Gianpiero Giglioni, in virtù della sua conoscenza storica e antropologica degli attori e anche per interrogare la permanenza nel contemporaneo di alcune

matrici connesse al gesto abitante. Il medesimo approccio ha caratterizzato la ricerca di elementi dell'attore abitante anche nell'altro caso storico scelto, cioè l'animazione teatrale degli anni Settanta, con un affondo specifico riguardo alle azioni sul territorio e alle pratiche di laboratorio aperto operate da Giuliano Scabia tra il 1969 e il 1975. In particolare, l'ottica prettamente drammaturgica che ha caratterizzato le poche analisi teatrali su queste pratiche è stata rivista, a favore della centralità del gesto e degli elementi attoriali, in esperienze esemplari come il Teatro dell'Angolo di Moretti, l'azione *Un paese. Fotospettacolo a Staffetta*, del 1968 di Remo Rostagno con Sergio Liberovici, e soprattutto gli schemi vuoti di Giuliano Scabia, a partire dai prodromi delle azioni di decentramento torinesi tra il 1969 e il 1970, fino alle azioni con i ragazzi, incentrate sulla rielaborazione fantastica del loro territorio e della loro città (*Quattordici azioni per quattordici giorni*, 1971; *Forse un drago nascerà*, 1972) e all'esemplare avventura del *Gorilla Quadrumàno* nei paesi dell'Appennino reggiano del 1974. In questo caso, data la mole dei documenti che costantemente accompagnano i processi creativi di Giuliano Scabia, sotto forma di testimonianze, annotazioni e diari di bordo, nonché schemi vuoti editi o riediti in recentissime ed importanti operazioni editoriali a cura di Massimo Marino, è stato quanto mai rilevante riferirsi alle fonti testuali primarie, per altro ricche di dichiarazioni di poetica che danno sostegno critico alle prassi, coniugandosi con le fonti della stampa e della critica militante, in particolare germogliate nel *milieu* culturale di *Scrittura Scenica*, ad opera di Giuseppe Bartolucci.

Accanto alla prospettiva storico-critica, la seconda parte del presente studio segna uno scarto metodologico rilevante, in conformità con gli indirizzi della borsa PNRR/PA. Infatti, la ricerca assume un'impostazione applicativa, volta all'osservazione diretta di due pratiche contemporanee, nate come progetti di ricerca-azione e seguite direttamente sul campo, nell'ambito delle corrispettive convenzioni prescritte dalla Borsa PNRR.

Il primo caso riguarda la progettualità *Dancing Bruno. Ballando con il Libro!*, sviluppata nell'ambito della convenzione tra la Scuola di Dottorato e il Settore Scuola Politiche Giovanili e Cultura del Comune di Pavia; il secondo caso concerne il progetto europeo *Age Against the Machine*, osservato durante la permanenza presso il CHAIA (Centre for Art History and Artistic Research) dell'Università di Évora, con particolare attenzione alla gestualità delle attrici non professioniste durante le sessioni di prova della performance *Velhas? Quem disse? Ainda aqui estamos!*.

Il progetto di *Dancing Bruno* ha previsto il coinvolgimento attivo del ricercatore nella progettazione e nella curatela, di concerto con il lavoro artistico della compagnia dei Sanpapiè, da maggio 2023 a marzo 2024. Si è trattato di un ciclo di laboratori sulla creazione del personaggio, sul gesto e sulla scrittura d'attore, negli spazi di tre biblioteche di quartiere a Pavia, culminati con una performance in

uno dei luoghi simbolo del centro città, la Cupola Arnaboldi. Il progetto ha coinvolto circa trenta persone, distribuite sui tre spazi e si è rivolto a tutti, senza limiti di età né di competenza, mantenendo il target volutamente ampio, al fine di non fissare categorie di partecipazione sulla base di caratterizzazioni sociali e comunitarie.

Invece, i materiali del progetto *Age Against The Machine* sono frutto di osservazione partecipata, derivata dalla permanenza presso il centro CHAIA, capofila del progetto per l'Università di Èvora. I dati raccolti riguardano soprattutto la fase finale del processo creativo e del montaggio della performance. Anche in questa seconda parte di ricerca, si è scelto di eleggere le due pratiche a caso studio non tanto come esempio di “buone pratiche” attuate in conformità a disposizioni progettuali, quanto a seguito della mole dei dati emersi durante la documentazione delle esperienze sul campo. Anche le fonti dei dati aderiscono in larga parte al metodo della ricerca applicata e si presentano nella forma di interviste, materiali video e iconografici, diari di bordo, testimonianze desunte sul campo in momenti di incontro con i gruppi.

Quindi, l'analisi viene condotta con l'obiettivo specifico di interrogare il ruolo dell'amatorialità nella trasformazione contemporanea dell'identità attoriale, attraverso la lente dell'attore abitante. Secondariamente, l'impronta progettuale di queste pratiche introduce un'ulteriore questione che concerne i dispositivi culturali contemporanei: ovvero la trasformazione del dispositivo laboratoriale in cultura del progetto. Di fronte all'ambivalenza della cornice istituzionalizzata e protocollare di forme culturali caratterizzate dallo spiccato indirizzo produttivo o dalla marcata finalizzazione in contesti di Terzo settore, la ricerca sceglie di non adottare modalità reportistiche e di non soffermarsi sui processi ideativi e attuativi del progetto. Invece, l'osservazione sul campo mira a comprendere concretamente come il corpo abitante genera il suo gesto attoriale. In particolare, l'analisi si è concentrata sui processi corporei che riattivano posture, tattiche corporee, memorie motorie e relazionali con lo spazio, al fine di verificarne le modalità di produzione estetica.

**PARTE PRIMA**

---

## PRIMO CAPITOLO

### OLTRE L'ATTORE: PROSPETTIVE TEATROLOGICHE

#### *1.1 Prodromi: Cruciani e lo spazio altro dell'attore*

Per definire i caratteri del corpo abitante come corpo creativo e evidenziarne la rilevanza in ambito teatrologico, non si può prescindere da un inquadramento del concetto dal punto di vista teorico. Innanzitutto, quindi, è necessario delineare l'orizzonte critico entro cui collocare questo oggetto, per stabilire in quali termini può costituirsi come oggetto teatrale. Infatti, questa nozione non ha una sua riconoscibilità definita nella storiografia d'ambito teatrologico, né presenta un riscontro diffuso ed esplicito nelle poetiche artistiche. Però, ad un primo livello più ampio, introdurre il corpo abitante può avere una fondamentale funzione di raccordo e specificazione in un ambito specifico, ovvero quel campo ampio e indeterminato di fenomeni a matrice teatrale e performativa che sconfinano dai tradizionali ruoli e spazi del mestiere e dell'arte, mettendo in stretta connessione due elementi: da una parte, l'espressività di un corpo che si pone in condizione creativa consapevole all'interno di processi teatrali, ma svincolato da un disciplinamento preventivo attraverso rigide tecniche e protocolli artistici, o talvolta addirittura privo di un vero e proprio sapere teatrale canonico; dall'altra, un contesto processuale e produttivo che si situa nella vita quotidiana, ossia non negli spazi deputati alla ricerca, alla creazione e alla fruizione artistica. Dunque, con questa nozione volutamente dilatata si vuole tentare di delineare una categoria trasversale per l'interpretazione di fenomeni collocabili entro queste prime caratteristiche fondamentali, da un punto di vista molto preciso: cioè, la loro incidenza sull'identità e sullo statuto dell'attore novecentesco e contemporaneo. Di recente, le pratiche pienamente afferenti a questi due poli hanno trovato una sempre maggiore valorizzazione anche in sede storico-critica; si è così delineata una geografia varia e frastagliata di pratiche che, in ambito italiano, ha iniziato a configurarsi dagli anni Sessanta del Novecento, con imprescindibili prodromi nella riforma di primo Novecento, fino alla gemmazione sempre più prolifica nel contemporaneo. Sebbene il bacino di riflessioni sia variegato e, talvolta, abbia proceduto su strade parallele, senza dubbio prende unanimemente le mosse da una questione largamente storicizzata, che, dunque, converrà porre alla base anche di questa indagine: quella del "teatro fuori dai teatri", del teatro "oltre" il teatro; "fuori" dall'edificio teatro, "oltre" la canonica produzione spettacolare e, nel caso dell'attore,

“oltre” le tradizionali forme della recitazione e della pedagogia attoriale<sup>4</sup>. In primo luogo, questo fondo comune fa emergere come queste forme abbiano travalicato la suddivisione in generi artistici e abbiano destrutturato l’assetto delle categorie teatrali normalmente coinvolte nell’azione creativa, operando uno «sconfinamento indisciplinato»<sup>5</sup>. Quest’ultima efficace formula applicata al “teatro fuori dai teatri” indica innanzitutto l’effettiva connotazione spuria dei soggetti e degli spazi coinvolti, mettendo al centro dell’indagine puramente una «qualità dell’azione resa disponibile a tutti»<sup>6</sup>. In secondo luogo, esprime l’indefinitezza del loro statuto sia rispetto a canoni esclusivamente artistici, che a determinate categorie socio-culturali, come «antidoto a derive strumentali e funzionaliste di stampo neoliberista»<sup>7</sup>. Infine, condensa anche un posizionamento critico ben preciso: infatti, tale approccio fa convogliare in maniera interattiva e non oppositiva la tensione tra letture maggiormente etiche di queste tipologie teatrali e prospettive esclusivamente centrate sulla loro finalità estetica e artistica<sup>8</sup>. All’interno di questo “controcampo” critico, infatti, vengono sottratti «gli aspetti più originali e incisivi di entrambe le posizioni dal principio di finalizzazione che le radicalizza»<sup>9</sup>, permettendo un’analisi specifica dei punti di reciproca influenza e intersezione di un campo estetico che modifica gli assetti etici del contesto di vita in cui interviene e, insieme, di elementi etici che

---

<sup>4</sup> Le declinazioni della formula “teatro fuori dai teatri” o «fuoriuscita» del teatro attraversano variamente molteplici esperienze novecentesche: a partire dalla poetica esemplare del Living Theatre, fino al Nuovo Teatro dei gruppi in Italia, oppure i cosiddetti “teatri di liturgia” che recuperano il dispositivo della festa o si configurano come teatri di massa, o ancora, sempre in quest’ambito, il teatro politico e popolare di primo e secondo novecento, o anche il genere del teatro di strada e di piazza, o, in ultimo, le pratiche che, a partire dagli anni Novanta dal secolo scorso, intervengono attivamente negli spazi del sociale e nelle zone di margine. A questo proposito cfr. almeno Fabrizio Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali*, Editoria & spettacolo, Roma, 2006 [1985]; Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Bari-Roma, 1992; Marco De Marinis, *Al limite del teatro: utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, Cue Press, Imola, 2016; Marco De Marinis, *Per una politica della performance*, Editoria & Spettacolo, Spoleto, 2020; Claudio Meldolesi, *La fuoriuscita*, in Andrea Mancini (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Titivillus, Corazzano, 2008, pp. 311-313.

<sup>5</sup> Fabrizio Fiaschini, *Teatro sociale: gesto e spazio di gioco*, in Id. (a cura di), *Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale*, Bulzoni, Roma, 2022, p. 45.

<sup>6</sup> Ivi, p. 11.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> In campo teatologico, in Italia, l’approccio “sconfinato” accomuna per lo più le prospettive che rileggono la storia e l’estetica teatrale attraverso il dispositivo performativo, lungo la linea dei *Performance Studies*; cfr. almeno Fabrizio Deriu, *Lo “spettro ampio” delle attività performative*, in Richard Schechner, *Magnitudini della performance*, Bulzoni, Roma 1999, pp. XI-XII; Fabrizio Deriu, *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma, 2012; Fabrizio Fiaschini, *Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale*; Gerardo Guccini, Armando Petrini (a cura di), *Thinking the Theatre. New Theatreology and Performance Studies*, Dipartimento delle Arti e AlmaDL, Bologna, 2018; Marco De Marinis, Roberta, Ferraresi (a cura di), *Pensare il teatro. Nuova teatologia e Performance Studies*, numero monografico di «Culture Teatrali», XIX, n. 26, 2017. Il dibattito tra pura finalizzazione etica delle pratiche artistiche ed esclusiva finalità estetica dell’arte per l’arte, che ha coinvolto anche il teatro, s’iscrive nella *querelle* sorta in seno alle arti visive riguardo la proposta di Bourriaud per un’*esthétique relationnelle* nell’omonimo volume Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* [1998], trad. it. *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano, 2016. Cfr. a questo proposito almeno Clair Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell’arte partecipativa*, cura di Cecilia Guida, Luca Sossella Editore, Roma, 2015; in ambito italiano Marco Baravalle, *Curare e governare. Bourriaud e Obrist: la svolta relazionale della curatela*, in «OperaViva magazine», 19 dicembre 2016, disponibile al sito <https://operavivamagazine.org/curare-e-governare/> (ultimo accesso 23/01/26); Annalisa, Sacchi, *Quelli che volevano tutto: alle origini del social turn in Italia, Giuliano Scabia e il caso del decentramento torinese*, in Fabrizio Fiaschini (a cura di), *Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale*, pp. 83-106.

<sup>9</sup> Ivi, p. 47.

producono nuove forme estetiche. In questo modo, si apre un altro campo d'indagine, un territorio autonomo, che non sta al di qua o al di là di un confine teorico o pratico e nemmeno rivendica la fondazione di una nuova metodologia storico-teatrale o sociologica. In quest'ottica, l'impatto dei fenomeni in esame si osserva in una rete di implicazioni reciproche, non entro perimetri rigidamente tracciati. Ciò permette di rifocalizzare l'analisi sugli elementi teatrali, proprio perché essi si considerano come mutazioni storico-artistiche ed estetiche derivate da un profondo radicamento nella realtà di vita. Infatti, se elementi compositivi provenienti direttamente dagli spazi di vita intercedono nella fase della creazione artistica, è evidente che questa realtà non si possa considerare soltanto come recettore di prodotti di un sistema culturale e neppure esclusivamente contesto socio-antropologico di partenza e d'intervento, bensì che debba essere osservata pure nei termini delle forme e dei linguaggi della creazione, in virtù di una reciproca spinta trasformativa.

D'altronde, l'indubbia necessità di ridiscutere la validità delle categorie artistiche di riferimento non implica necessariamente la riduzione del loro peso estetico, anzi, l'attenzione riposta da parte della teatrologia e delle poetiche artistiche su questo teatro fuori dal teatro non può che essere indice anche di un'attestazione in questo senso, sia nel campo delle pratiche, sia in quello analitico e interpretativo della disciplina.

È noto che la dimensione estetica ha una posizione centrale nell'intuizione fondativa di Fabrizio Cruciani che colloca il perimetro operativo e teorico dei «registi pedagoghi e delle comunità teatrali»<sup>10</sup> fuori dagli spazi deputati, dai circuiti istituzionali e dai linguaggi della sola *tecné*: le forme della riforma, infatti, ripartono dalla rifondazione del valore relazionale che fonda il teatro, ma non possono prescindere dalla ricerca di un corrispettivo espressivo. Nella sua analisi, l'orizzonte estetico è ricondotto a tutta la sfera dei «linguaggi non “culturalizzati”»<sup>11</sup>: si tratta, cioè, di riconoscere un preciso livello di formalità ed efficacia comunicativa a quelle azioni espressive che originano da situazioni pragmatiche di vita e di creazione<sup>12</sup>, la cui acquisizione e organizzazione avviene per incorporazione, a partire dal loro esercizio concreto nell'esperienza.

Sulla base della centralità assunta dagli “usi del corpo” in questo senso, lo stesso Cruciani direziona ulteriormente l'indagine verso una categoria in particolare, quella dell'attore, attraverso l'altro

---

<sup>10</sup> Per «registi pedagoghi» Fabrizio Cruciani intende gli uomini di teatro che hanno operato nel contesto della riforma teatrale di primo Novecento, nelle cui poetiche «le ricerche estetiche si sostanziavano di una estesa tensione etica: determinare, attraverso il teatro, un rapporto con gli uomini che abbia “valore”, che assuma “significato”, recuperando una necessità che la cultura non riesce più ad avere», Fabrizio Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali*, p. 25.

<sup>11</sup> Fabrizio Cruciani, Clelia Falletti, *Promemoria del Teatro di strada*, Editoria & Spettacolo, Roma, 2023, p. 34.

<sup>12</sup> Sul pensiero situazionale applicato alle pratiche di trasmissione del sapere attoriale e, in generale, alla cultura teatrale come derivazione delle culture orali, cfr. almeno Guido Di Palma, *La conquista dell'esperienza nel lavoro dell'attore. Tradizione, ricerca e nostalgia*, in «Biblioteca Teatrale. Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo», n. 138, 2022, pp. 131-145.

assunto fondativo secondo cui «lo spazio del teatro di strada è, nell'essenza, lo spazio dell'attore»<sup>13</sup>. In questo modo, insieme allo spazio non tradizionalmente teatrale, si stabilisce un ulteriore cardine fondamentale dal punto di vista critico, quello dell'attorialità: l'estetica attoriale viene riferita al rapporto tra corpo creativo e componente spaziale intesa come campo d'azione etico e valoriale. Questa posizione di Cruciani merita una rilettura ravvicinata, dato il suo indubbio valore, anche perché è stata richiamata, più o meno esplicitamente, come base degli sviluppi critici sul tema, quanto meno in ambito italiano. Innanzitutto, il rapporto tra la spazialità e l'attore apre almeno due direttrici interpretative dal respiro più ampio rispetto a un genere di teatro – quello, appunto, di “strada” – e ad un'unica tipologia di spazio teatrale “altro”.

Prima di tutto, lo spazio altro dell'attore non è esclusivamente quello urbano. Da una parte, certamente, la strada e la piazza al centro dell'analisi dello studioso sono luoghi della città, così come spazi cittadini sono le sale e i cortili, gli spazi religiosi, gli spazi civili come mercati e vie<sup>14</sup>. Inoltre, lo spazio urbano presenta un forte carattere di esemplarità, attestato da quella che viene definita «complessità del vivere urbano»<sup>15</sup>, per cui il quotidiano e la sfera della vita trovano qui una molteplicità di manifestazioni, che in ambito teatrale trova conferma proprio per l'abbondanza di pratiche performative che effettivamente lo hanno scelto come contesto di creazione e di operatività. A ben guardare, però, il nuovo spazio di approdo del «teatro che è uscito fuori dai teatri»<sup>16</sup> rispetto all'edificio teatrale, ma anche rispetto alle sue norme rappresentative, è definito più propriamente «spazio vissuto quotidiano»<sup>17</sup>. Dunque, questa sorta di estensione agli spazi del vissuto e del quotidiano oltre il rapporto tra teatro e città, tra arte e ambiente urbano in senso stretto, è sostanziata proprio dall'aggiunta del terzo polo dell'attore alla coppia spazio-città, dal momento che lo spazio urbano può essere considerato, più ampiamente, come una tra le possibili tipologie di 'spazio vissuto quotidiano' che viene *usato* da una specifica azione operata dall'attore. A questo proposito, le considerazioni di Cruciani aiutano ad evidenziare due importanti elementi di lunga durata: quando lo spazio non viene analizzato e praticato dal punto di vista esclusivamente scenografico o contestuale, per spazialità bisogna intendere sempre un *uso dello spazio*<sup>18</sup> che deriva da una specifica «modalità di essere agito»<sup>19</sup> teatralmente; Cruciani chiama questa peculiare capacità di *presenza* e di *uso*

---

<sup>13</sup> Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, p. 98.

<sup>14</sup> Ivi, p. 96.

<sup>15</sup> Cfr. Sergio Cristoforo, Franco Vaio Bertuglia, *Il fenomeno urbano e la complessità. Concezioni sociologiche, antropologiche ed economiche di un sistema complesso territoriale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2019.

<sup>16</sup> Fabrizio, Cruciani, *Lo spazio del teatro*, p. 96.

<sup>17</sup> *Ibidem*. Cruciani usa anche la nozione di «situazioni del quotidiano», in Fabrizio, Cruciani, Clelia, Falletti, *Promemoria del Teatro di strada*, p. 19.

<sup>18</sup> Ivi, p. 91.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

proveniente dai corpi e dai gesti «manipolazione»<sup>20</sup>. Questo tipo di azione genera uno spazio teatrale altro e, contemporaneamente, si apre ad essere plasmata dalle relazioni che accadono in quello spazio, che possono così influenzare a loro volta queste forme, in una mutua interdipendenza: manipolare non significa modificare l'area spaziale semplicemente trasferendo apparati materiali o linguaggi fuori dai luoghi deputati; si tratta piuttosto di una particolare forma di relazione espressiva tra corpi e spazi, che causa la loro reciproca alterazione, attraverso la trasposizione dei segni materici sul piano del simbolico. Questa relazione espressiva è messa in atto sia nella drammaturgia dell'attore<sup>21</sup>, dove il corpo dell'attore è catalizzatore di energia e presenza, sia dai gesti dei corpi in contesti spettacolari più vicini alla drammaturgia festiva: «il teatro ha una sua realtà comune in queste diverse esperienze: dentro il teatro ed ha al centro l'attore, fuori dal teatro e si impernia nel comunicare, radicandosi tra uomini concreti in uno specifico contesto, in un teatro che, scrive Balász, è “rappresentazione simbolica di una visione del mondo”»<sup>22</sup>.

Cruciani individua gli elementi estetici di questa azione manipolativa, comuni ad entrambe queste diverse forme di tradizione: innanzitutto, la manipolazione è puro movimento che crea un centro energetico in forma di cerchio; inoltre, traspone i gesti concreti e quotidiani, in una dimensione simbolica e di metafora. Dunque, legata a questa azione manipolatoria dello spazio vissuto c'è una comune dimensione *perceptiva* ed *espressiva*, che a livello critico è pregnante proprio perché operata non tanto a livello spaziale o di scrittura, quanto di attorialità. Se, quindi, in questa fase importa soprattutto mettere in luce questa comunanza, c'è comunque da specificare che, in questo caso, la performatività festiva viene attenzionata maggiormente nel momento spettacolare, dove la manipolazione “teatrale” attuata dai corpi coinvolti parrebbe rimanere ascritta al corpo dello spettatore, benché inteso come “partner” dell'attore, proprio perché non sta affatto in una posizione separata da quella della rappresentazione, ma viene fortemente implicato nella drammaturgia.

Dunque, la “questione della festa” solleva forse un'ambiguità che necessita di essere sciolta, a fronte anche di quella storica proposta di Rousseau per gli spettacoli festivi nello spazio pubblico che Cruciani richiama: «[...] fate degli spettatori uno spettacolo: fateli diventare attori anch'essi»<sup>23</sup>. Infatti, “diventare attori” può anche tradursi in un cambiamento di posizione e di azione dello spettatore all'interno della messa in scena, anziché in una vera e propria trasmutazione di ruolo all'interno del processo creativo.

---

<sup>20</sup> Fabrizio, Cruciani, Clelia, Falletti, *Promemoria del Teatro di strada*, p. 96.

<sup>21</sup> Cfr. Marco De Marinis (a cura di), *Drammaturgia dell'attore*, I quaderni del battello ebbro, Porretta Terme, 1997.

<sup>22</sup> Fabrizio, Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali*, p. 27.

<sup>23</sup> Cruciani cita dalla nota *Lettre à d'Alembert* di Jacques Rousseau sulle feste pubbliche, in Fabrizio, Cruciani, Clelia, Falletti, *Promemoria dei teatri di strada*, p. 58.

## 1.2 Gesto e drammaturgia festiva in Sisto Dalla Palma

Alla luce di ciò, è utile esplorare la prospettiva di Sisto Dalla Palma, un'ulteriore proposta critica fondativa dove la scena urbana della festa viene ricompresa in maniera più esplicita nella traslazione diretta tra cultura dell'attore e più estese «risorse creative della collettività»<sup>24</sup>, in stretta relazione con gli spazi di vita, in particolare quelli urbani.

Infatti, soprattutto nella produzione teorica coeva a quella di Cruciani, cioè tra gli anni Settanta e Ottanta, Dalla Palma individua un primo nodo importante per il nostro discorso: esiste una specifica dimensione urbana all'origine delle forme di creazione teatrale collocate in quegli spazi cittadini «dove il gruppo insiste naturalmente o che legge di volta in volta in relazione alle sue aspettative»<sup>25</sup>, ovvero la micro-dimensione, il micro-sito, la cellula cittadina. La città, cioè, è intesa come accorpamento di differenti luoghi e identità minime, di base, che creano un «sistema cittadino», un «universo urbano», interagendo in equilibrio dinamico<sup>26</sup>. Per Dalla Palma, questa specifica natura si riscontra nella relazione tra città e territorio: il territorio è «ecosistema urbano», cioè «territorio definito in cui si sviluppano relazioni complesse, entro una durata temporale scandita convenientemente al proprio interno da coerenti unità di senso»<sup>27</sup>. Si possono considerare queste unità di senso come organi da cui origina un corpo comune, a livello dello spazio e a livello della temporalità. Per quanto riguarda lo spazio, si tratta delle «aree di naturale aggregazione dei gruppi»<sup>28</sup> che vanno, ad esempio, dalla geografia del centro, con la piazza, fino ai campi spaziali liminali dei distretti e dei quartieri. In particolare, queste ultime zone cittadine sono considerati spazi «infraistituzionali» o «interistituzionali»<sup>29</sup> e la medesima denominazione assumono anche i «centri di iniziativa culturale» o «strutture culturali polivalenti»<sup>30</sup> che possono sorgere in quei luoghi. Una posizione, dunque, che mescola immediatamente l'aspetto politico-urbanistico a quello culturale e che si pone come alternativa all'istituzionalizzazione e centralizzazione del sistema artistico e civico, della quale, in quegli anni, i Teatri Stabili rappresentavano l'esito più influente, *in primis* il Piccolo Teatro di Milano. Ugualmente, Dalla Palma riscontra tale concezione cittadina di «matrici urbane circoscritte» anche nel contesto locale delle province, che non a caso chiama le «piccole patrie»,

---

<sup>24</sup> Sisto Dalla Palma, *Il teatro e gli orizzonti del Sacro*, Vita e Pensiero, Milano, 2001, p. 76.

<sup>25</sup> Sisto Dalla Palma, *Verso una nuova drammaturgia*, in «Vita e Pensiero», LIV, 1-2, gennaio-febbraio 1971, p. 27.

<sup>26</sup> Sisto Dalla Palma, *La Piazza come luogo di comunicazione*, in «Arte Lombarda», n. 72 (1), Vita e Pensiero, Milano 1985, p. 105

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Sisto Dalla Palma, *Verso una nuova drammaturgia*, p. 26.

<sup>29</sup> Sisto Dalla Palma, *La drammatizzazione fra scuola e teatro*, in *L'animazione teatrale nella scuola. Convegno di studio* (febbraio 1975, Biblioteca Comunale di Como), atti dattiloscritti, p. 6.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 14.

intendendo sottolineare il valore identitario e valoriale di queste «vere e proprie *enclaves* di civiltà e memorie, dove l'immaginario collettivo si alimenta continuamente di una storia e di un *ethos* comuni»<sup>31</sup>. In questi *loci*, inoltre, germina la «memoria storica [...] come domanda di una cultura festiva o comunque di una cultura con forti implicazioni e valori collettivi»: dunque, sulla linea della temporalità, la dimensione eccezionale della festa è il corrispettivo delle unità di senso accorpate nel sistema cittadino, nelle quali, per l'appunto, «il tempo che vi si consuma collettivamente» è il tempo della festa»<sup>32</sup>. In sostanza, anche questa lettura critica fa emergere un carattere fondamentale della mutua interazione tra queste porzioni di vissuto e l'azione artistica al loro interno: questa relazione, cioè, non si configura come *continuum*, ma emerge nella cornice di sequenze intermittenti e periodiche, all'interno di un sistema in movimento.

Al di là della pregnanza storico-antropologica di questo dispositivo, che pur Dalla Palma attenziona nella sua vasta produzione a riguardo, l'insieme di spazi cittadini e tempi festivi che danno vita a questi eventi attraverso un proprio linguaggio creativo vanno a costituire la «scena urbana», dove acquista importanza anche la traduzione in forme estetiche ed espressive dei «ritmi profondi dell'universo cittadino» e dei «movimenti segreti» della città<sup>33</sup>. In questo senso, il sistema festivo assume le sembianze di un universo composto da «un vero e proprio sistema di gravitazione culturale»<sup>34</sup>, del quale il teatro fa parte, in una posizione attiva di margine rispetto alla potenza accentratrice dei riti ufficiali. Le risorse creative di questi campi perimetrali<sup>35</sup> coinvolgono «pressoché tutti i soggetti, le età, le competenze in una costruzione comune, caratterizzata dall'aura della festa come una condizione carica di attitudini creative, coerenti tra di loro». A questo proposito, s'individua un secondo punto chiave di carattere estetico, a partire dal fatto che le «strutture e modelli relazionali»<sup>36</sup> che appartengono a queste realtà spazio-temporali della scena festiva urbana, legate

---

<sup>31</sup> Sisto Dalla Palma, *Ma la scena è ormai altrove*, in «Vita e Pensiero», LXX, 1, gennaio 1988, p. 65. L'enclave territoriale sembra fare chiasmo con l'immagine delle enclaves che Ferdinando Taviani utilizza in merito alla micro-società dei teatri laboratorio novecenteschi e del teatro di ricerca di cui parla Ferdinando Taviani, lo stesso fenomeno che Eugenio Barba definisce metaforicamente «ghetto» o «isola galleggiante» (cfr. Eugenio Barba, *La corsa dei contrari. Antropologia teatrale*, Feltrinelli, Milano 1981, pp. 11-30). Cfr. almeno Ferdinando Taviani, *Enclave*, in Mirella Schino, *Alchimisti della scena. Teatri laboratori del Novecento europeo*, Laterza, Roma-Bari, 2009, pp. 120-138.

<sup>32</sup> Sisto Dalla Palma, *La Piazza come luogo di comunicazione*, p. 105. Sulla festa cfr. almeno Claudio Bernardi, *La drammaturgia della settimana santa in Italia*, Vita e Pensiero, Milano 1991.

<sup>33</sup> Sisto Dalla Palma, *La piazza come luogo di comunicazione*, p. 106.

<sup>34</sup> Sisto Dalla Palma, *Il teatro e gli orizzonti del sacro*, p. 76.

<sup>35</sup> Sulla peculiare teatralità delle aree di confine cfr. Fabrizio Fiaschini, *Teatri di confine: problemi epistemologici e metodologici*, in Claudio Bernardi, Benvenuto, Cuminetti, Sisto Dalla Palma (a cura di), *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, EuresisEdizioni, Milano 2000, pp. 275-353: «Stare sui confini, distanti, e spesso emarginati, dal centro, restando fedeli a sé stessi, non è infatti cosa facile [...]. Mostrarsi ai vicini rimarcando innanzitutto le differenze: solo a queste condizioni, nei territori di confine, è possibile incontrare e interagire con l'altro da sé» (p. 275).

<sup>36</sup> Sisto Dalla Palma, *L'Animazione nella evoluzione drammaturgica*, in *Rapporti teatro-scuola e animazione teatrale* (novembre 1974, Teatro Stabile di Torino), atti dattiloscritti, il documento si trova presso l'Archivio Teatro Stabile di Torino ed è digitalizzato, con il titolo *Convegno sui rapporti Teatro-Scuola Animazione teatrale: relazioni*, cfr. <<https://lnq.com/fdhXb>> (26 ottobre 2025).

con le “antenate” aree agricole (poi industrializzate e marginalizzate), sono quelli propri della cultura popolare, autonoma e auto-poietica, ma allo stesso tempo al suo interno tenacemente orientata all’interattività. Perciò, dalla natura antropologica di questa «sensibilità popolare»<sup>37</sup> scaturiscono potenzialità espressive ben precise, corrispondenti a strutture e modelli anche di un’estetica creativa, riconducibili alla sopravvivenza di «linguaggi e antichi alfabeti teatrali»<sup>38</sup>. Queste manifestazioni possono essere condensate in: «ruolo del gruppo come fondamento di composizione collettiva, la espressività gestuale e corporale in genere, il valore dato al ritmo, alla danza, alla voce, la tendenza a risolvere pressoché interamente il testo nella rappresentazione e a coinvolgere il coro nella rappresentazione»; oppure, similmente, «al momento della espressività gestuale, corporale, musicale, coreografica e infine alla già complessa tessitura dell’evento teatrale»; o ancora al «coro attivo», alla «drammatizzazione dei propri vissuti», all’«immediatezza della parola e del gesto» e alla «libertà della improvvisazione e della comunicazione corporale»<sup>39</sup>.

Ecco che nella forza creatrice della festa dal punto di vista teatrale pare agire quella matrice mimico-gestuale che il “maestro” Mario Apollonio attribuiva agli attori, in quanto «poeti della mimica»<sup>40</sup>.

Proprio Apollonio, nei suoi studi sulla Commedia dell’Arte, individuava un’altra fondamentale «costante nell’arte dell’attore» (non solo, dunque, del Comico dell’arte in senso stretto), ovvero il suo statuto di «arte improvvisa». Inoltre, a ben guardare, se è vero che in Apollonio al coro pertiene principalmente la partecipazione “responsabile” dello spettatore, è altrettanto vero che il ruolo dell’attore è primario nelle prassi storico-teatrali di questa corality, in quanto ad esso pertiene l’incarnazione della parola poetica<sup>41</sup>. Indubbiamente, Dalla Palma si muove in un campo prevalentemente legato alla dimensione drammaturgica<sup>42</sup>, dove la drammaturgia popolare della festa fa da contraltare virtuoso alle degenerazioni della drammaturgia borghese di derivazione letteraria, evoluta nello spettacolo-opera di cui il regista si fa garante. Nonostante questo, è evidente come esista un’istanza espressiva che lega la matrice corale, sempre di derivazione apolloniana, agli elementi

---

<sup>37</sup> Sisto Dalla Palma, *Il teatro e gli orizzonti del sacro*, p. 76.

<sup>38</sup> S. Dalla Palma, *L’animazione nella evoluzione drammaturgica*, p. 6.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Mario Apollonio, *Dall’arte improvvisa (Saggio per una teoria dell’attore)*, in Id., *Scritti Teatrali (1954-1959)*, Fondazione civiltà bresciana, Brescia, 1993, p. 68.

<sup>41</sup> La concezione del coro viene compiutamente espressa in Mario Apollonio, *Storia, dottrina, prassi del coro*, Morcelliana, Brescia 1956; cfr. anche Stefano Locatelli, *Teatro pubblico servizio? Studi sui primordi del Piccolo Teatro e sul sistema teatrale italiano*, Centro delle Arti, Milano 2015, pp. 61-67. Dalla Palma stesso evidenzia l’importanza di Apollonio anche per gli studi sull’attore: «un motivo fondante dell’intero discorso critico di Apollonio, che si avvia muovendo da lontano, e proprio dagli studi sulla Commedia dell’Arte», in Sisto Dalla Palma, *La poetica della persona e le istanze della corality*, in «Comunicazioni sociali», VIII, 3-4, luglio-dicembre 1986, p. 235 e Meldolesi stesso parlava di lui come «inventore della cultura attorica», in Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecaute del teatro italiano*, Bulzoni, Roma, 1987. È evidente che questa linea deriva dagli studi fondativi di Apollonio sulla Commedia dell’Arte, confluiti in una delle sue pubblicazioni inaugurali Mario Apollonio, *Storia della Commedia dell’Arte*, Sansoni, Firenze, 1930.

<sup>42</sup> Dalla Palma affronta i problemi teatrologici in prospettiva integrata, in senso filosofico, psicanalitico e antropologico.

della mimica provenienti dal territorio linguistico del “corpo in scena”, che va oltre l’«elaborazione storica e teorica del ruolo attivo e responsabile dello spettatore nel rapporto dialettico tra scena e pubblico»<sup>43</sup>.

Infatti, il coro di Dalla Palma si costruisce anche su «accordi più o meno spontanei di gesti e di ritmi»<sup>44</sup> ed è «un luogo della comunicazione dove il senso si articola originariamente in maniera fonetica, in gesti, in danze»<sup>45</sup>; proprio queste forme sembrano decisamente corrispondere con quel «geroglifico che segna la presenza dell’attore sulla scena»<sup>46</sup> di artaudiana memoria, tendendo un filo storico-teatrale significativo tra il coro, il ritmo, la *phoné*, la gestualità mimica e coreutica. Infatti, al di là della chiara connessione con gli studi sul sacro e il rito, è interessante notare che Dalla Palma attribuisce quella medesima condizione di “alfabeto teatrale primitivo” propria delle forme espressive popolari della festa anche a «una linea di ricerca nuova sul lavoro dell’attore»<sup>47</sup>, questa volta vicina alla condizione aurorale dell’espressione infantile nel gioco. Infatti, rispetto per esempio ad un tratto del tutto attoriale come la vocalità, ciò che conta «non è di sapersi spingere sino al limite estremo delle risorse vocali o di essere animati da una dedizione assoluta alle ragioni dell’arte, ma di sentire la necessità di una vocazione sacrificale che consente di mettersi realmente in contatto con gli altri e con sé [...]»<sup>48</sup>.

Una tale ricerca è fatta di ben altro che di scatti, di intersezioni, di cadute e di slanci, di lallazioni, di gridi e borborigmi: essa si sviluppa attorno alla materia sonora con un’attitudine singolare che non è fuori luogo assimilare alla condizione del gioco, nel senso della funzione che il gioco ha per il bambino: non solo di simulazione, ma anche di esplorazione e costruzione di realtà. Da questo punto di vista, ci sono momenti in cui il trattamento della materia verbale, a livello di significante puro, raggiunge le condizioni di ingenuità e trasparenza che ha l’esperienza infantile, quando il bambino si misura con le risonanze profonde che ha la voce dentro il proprio corpo [...]»<sup>49</sup>.

A monte delle ricadute storico-teatrali di queste analisi critiche, che saranno esplorate in seguito, dal punto di vista teatrologico si può affermare che questa prospettiva collochi ancora più chiaramente entro il doppio versante della drammaturgia d’attore e della scena festiva la peculiare estetica attoriale in spazi della vita quotidiana. Si tratta, infatti, di approcciare queste forme nella loro natura

---

<sup>43</sup> Carla Bino, Stefano Locatelli, *Performing Communities. Italian Experiences and Challenges*, in Claudio Bernardi, Giulia Innocenti Malini (a cura di), *Performing the social. Education, Care and Social Inclusion through Theatre*, p. 155.

<sup>44</sup> Sisto Dalla Palma, *Il teatro e gli orizzonti del sacro*, p. 42.

<sup>45</sup> Ivi, p. 100.

<sup>46</sup> Ivi, p. 99.

<sup>47</sup> Ivi, p. 105; il riferimento di Dalla Palma è soprattutto alla “via negativa” di Jerzy Grotowski.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> Ivi, p. 104.

*processuale*, tramite cui si riattiva e si ricerca un corpo scenico come peculiare modalità di esperire la realtà e la creazione artistica insieme, superando il discrimine tra rappresentazione/non rappresentazione anche per quanto riguarda lo statuto attoriale.

Perciò, oltre a investire lo spazio e la funzione del teatro, questo mutamento di campo tocca fortemente anche una dimensione corporeo-percettiva riconducibile alle «condizioni elementari» dell'azione e ai «significati fondamentali della presenza»<sup>50</sup>. Guarino, con una sintesi efficace, ha inteso queste potenzialità creative come «pratiche di percezione in movimento che cambiavano la sensibilità al contesto»<sup>51</sup>, riferendosi in particolare proprio ai fenomeni di “teatro fuori dai teatri” del Novecento, dunque anche al teatro nello spazio della città.

Infatti, pur in una prospettiva che privilegia lo studio della drammaturgia spaziale, quando Guarino parla di alterazione percettiva scatenata dal movimento, sembra richiamare quell'idea di manipolazione dello spazio che Cruciani ha riferito all'apporto attoriale nello spazio vissuto, così come i gesti immediati e incorporati dei “comportamenti teatrali” nelle culture popolari secondo Dalla Palma.

Ovvero, quella matrice originaria dell'estetica teatrale che si incontra con i «nuclei e i bisogni primari» dell'uomo in relazione con il suo ambiente di vita caratterizza a livello trasversale stilemi che tradizionalmente si sono declinati in più generi e categorie storiografiche<sup>52</sup> e va collocata nell'ambito delle «finzioni simboliche». Per questo, il piano dell'efficacia artistica si sposta verso un'esperienza estetica, un processo estetico, dal forte valore transazionale<sup>53</sup>:

il trapianto della sfera laboratoriale dalla dimensione del segreto all'esplorazione dello scambio, nel rischio e nelle faticose transazioni dell'esperienza condotta dove il teatro approda perché lo si deve materialmente reinventare. Il luogo è determinante quando coinvolge, modifica, mette alla prova il processo creativo [...] <sup>54</sup>.

In questa dimensione, le estetiche “non culturalizzate” cui si è fatto cenno esprimono il bisogno di trascendenza e, insieme, di riconoscimento che è comune all'attore e al cittadino: «[...] La domanda dell'attore sul suo campo d'azione si sovrappone alle domande del cittadino sulla città, del testimone dell'evento sul suo ambiente quotidiano»<sup>55</sup>. In particolare, Giacché definisce questo campo condiviso

---

<sup>50</sup> Raimondo Guarino (a cura di), *Teatri, luoghi, città*, Officina, Roma, 2008, p. 23.

<sup>51</sup> Ivi, p. 19.

<sup>52</sup> Il teatro politico, sia nelle liturgie civili sia nelle realtà informali di base; il teatro popolare (soprattutto francese), il teatro d'arte, le manifestazioni festive delle fiere e della controcultura.

<sup>53</sup> Il concetto di transazionale deriva da Dewey lo si intende per le pratiche del baratto et similia, Cfr. John Dewey, Arthur F. Bentley, *Knowing e the Know*, Beacon Press, Boston 1949.

<sup>54</sup> Raimondo Guarino (a cura di), *Teatri, luoghi, città*, p. 25.

<sup>55</sup> Ivi, p. 29.

«corpo territoriale comune»<sup>56</sup> ed è proprio uno stato di tensione tra i due poli solo apparentemente contrari del movimento e della concentrazione, dell'estraneità e dell'appartenenza: «è la condensazione della forza di spostamento, l'esercizio di concentrazione sul campo messo in atto dall'esperienza mobile; ed è anche la possibilità di creare aree di frequentazione comune, villaggi in cui è tangibile il suolo di un'appartenenza»<sup>57</sup>.

### 1.3 *Corpo e spazi di vita: ulteriori sviluppi teorico-critici*

A questo punto, a partire dalla profondità interpretativa di queste linee fondative e dalla loro acquisizione dal punto di vista storiografico, è utile riassumere in ottica congiunta gli elementi linguistici già rilevati da queste analisi, al fine di fissare una base di partenza per tratteggiare gli ulteriori sviluppi critici del profilo attoriale che si vuole mettere in relazione alla proposta interpretativa del corpo abitante. La modalità dell'azione manipolatrice e la matrice mimico-gestuale della drammaturgia d'attore e dell'attore della festa convergono in alcuni elementi principali:

- la trasposizione di gesti, vocalità e narrazioni quotidiane sul piano della metafora;
- il carattere degli spazi e della temporalità d'origine di queste azioni, ovvero la dimensione circoscritta e frammentata, inserita come una cellula e un'unità autonoma e discontinua in un sistema di senso coerente e interrelato;
- la centralità del movimento dei corpi;
- la circolarità del coro non solo come elemento drammatico, ma anche ritmico;
- la ricerca di immediatezza espressiva e il valore creativo dell'improvvisazione.
- la mescolanza tra rappresentatività e libertà formale dei corpi, tra solidità e permeabilità.

Alla luce di questi “prodromi”, gli sviluppi critico-teorici emersi all'interno di studi recenti hanno il merito di aver mantenuto e rafforzato l'attenzione su questi temi, anche se al loro interno sono apparsi preminenti altri interrogativi e i nodi finora individuati sono spesso stati inglobati in altri focus, anziché perseguire una più approfondita sistematizzazione delle caratteristiche estetiche di questa particolare azione teatrale in spazi quotidiani e della città. Questi approcci, infatti, non riconducono esplicitamente tali fenomeni teatrali alla questione dell'attore novecentesco e contemporaneo e all'innovazione che possono portare in questo territorio; perciò, in via preliminare, è opportuno

---

<sup>56</sup> Piergiorgio Giacchè, *Una equazione fra antropologia e teatro*, in «Teatro & Storia», n. 17, X, 1995, pp. 37-64.

<sup>57</sup> Raimondo Guarino, *Teatri, luoghi, città*, p. 28.

considerare due ordini di problematizzazione a questo proposito. *In primis*, torna utile rifarsi al significato letterale dell'immagine del "bacino" cui già si è fatto riferimento riguardo l'ampiezza e la varietà delle riflessioni contemporanee sul teatro negli spazi "fuori dal teatro" e della città: un bacino è un recipiente atto a contenere fluidi e, in architettura, si può intendere come la parte delle fontane nella quale confluiscono gli zampilli e le acque provenienti da altre brocche. Allo stesso modo, l'insieme di queste trattazioni convoglia oggetti di pertinenza e di approfondimento differenti, corrispondenti in senso critico e metodologico ad altrettanti intrecci interdisciplinari, pur avendo raggiunto di recente un'omogeneità di fondo che lascia spazio a collaborazioni e intersezioni tra scuole storiografiche. Nello specifico, si possono individuare almeno tre campi d'indagine all'interno dei quali la relazione tra corpo e spazio quotidiano viene ricompresa, perdendo di specificità: lo spazio e l'interpretazione dei cambiamenti intercorsi nella spazialità teatrale<sup>58</sup>, le forme di teatro partecipativo e di teatro sociale e di comunità<sup>59</sup>; il ruolo di queste pratiche nelle politiche culturali di progettazione dello spazio urbano<sup>60</sup>. Riguardo alle trasformazioni intercorse nello spazio, in quanto sito della processualità e della produzione artistica, basti citare l'intera riflessione sull'arte e, poi, sul teatro *site-specific*, che si è occupata di stabilire il grado d'implicazione tra processi creativi e luoghi. I luoghi, in questo caso, sono intesi come contesti di partenza per una scrittura scenica che si mette in relazione stretta e diretta con stratificazioni istituzionali, valoriali e memoriali pre-esistenti e non prevedibili<sup>61</sup>. Questa cornice alimenta le prospettive critiche che si focalizzano sull'analisi della

---

<sup>58</sup> Rispetto alla spazialità teatrale, in ambito italiano, cfr. almeno Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*; Raimondo Guarino (a cura di), *Teatri luoghi città*; Marco De Marinis, *Per una politica della performance, Il teatro e la comunità a venire*; Rossella Mazzaglia, *Teatri altri: dallo spazio al paesaggio della scena italiana*, Cue Press, Imola, 2024, Fabrizio Fiaschini, *Teatro e città: tre microstorie milanesi*, in Vittorio Fiore, Simona Scattina (a cura di), *La città teatrale: per un recupero di spazi e memorie*, Cue Press, Imola, 2024.

<sup>59</sup> Sui processi performativi in contesti di rigenerazione delle periferie urbane e di aree di margine cfr. Emmanuel Wallon, *Putting Public Space into Perspective in the Performing Arts and Street Arts*, in Claudio Bernardi, Giulia Innocenti Malini (a cura di), *Performing the social: Education, Care and Social Inclusion through Theatre*, FrancoAngeli, Milano, 2021, pp. 25-34; Giulia Innocenti Malini, *Breve storia del teatro sociale in Italia*, Cue Press, Imola, 2021; Alessandra Rossi Ghiglione, *Teatro sociale e di comunità: drammaturgia e messa in scena con i gruppi*, Dino Audino, Roma, 2013; Alessandro Pontremoli, Alessandra Rossi Ghiglione, Giulia Alonzo (a cura di), *Teatro, Comunità e Innovazione. Vent'anni di SCT Centre*, Franco Angeli, Milano, 2024.

<sup>60</sup> Cfr. almeno Claudio Calvaresi, *Spazi di comunità e city making*, in Fabrizio, Fiaschini (a cura di), *Controcampi*, pp. 151-172; Lucio Argano, *Guida alla progettazione della città culturale. Rinnovare le geografie, il design, l'azione sociale, la pianificazione nello spazio urbano*, Franco Angeli, Milano, 2021; Roberta Paltrinieri (a cura di), *Il valore sociale della cultura*, Franco Angeli, Milano, 2022; Giacomo Manzoli, Roberta Paltrinieri (a cura di), *La dimensione della cultura nei processi di Welfare Culturale*, Franco Angeli, Milano, 2021; Roberta Franceschinelli (a cura di), *Spazi del possibile: i nuovi luoghi della cultura e le opportunità della rigenerazione*, Franco Angeli, Milano, 2021.

<sup>61</sup> Il presente studio non adotta specificatamente la prospettiva spaziale, per la quale la nozione di *site-specificity* richiederebbe un esame dettagliato, nei suoi molteplici sviluppi concettuali e operativi; assai diffusa e prevalente nell'arte pubblica, per il rapporto tra *site-specific* e performance basti qui richiamare Nick Kaye, *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, Routledge, London-New York, 2000; il sito come ambiente e interazione collettiva e contesto culturale è affrontato anche in Joanne Tompkins, *The 'Place' and Practice of Site-Specific Theatre and Performance*, in Anna Birch, Joanne Tompkins, *Performing Site-Specific Theatre. Politics, Place, Practice*, Palgrave Macmillan, New York, 2012, pp. 15-16. In ambito performativo, il concetto di situazione trova la sua feconda origine e applicazione nella *dérive* situazionista, cfr. almeno Mirella Bandini, *L'estetico, il politico. Da Cobra all'Internazionale Situazionista. 1948-57*, Officina, Roma, 1977.

spazialità, intesa in termini ambientali come «correlazione e reciprocità tra l’immaginazione creativa e gli elementi antropici, naturali, materiali e simbolici della realtà»<sup>62</sup>; una questione certamente affine per ambito d’indagine all’orizzonte concettuale del corpo abitante, ma che in questa sede si considera un dato sotteso e acquisito. In queste prospettive sulla spazialità, infatti, è presente lo sguardo sul corpo, ma in relazione allo «spazio somatico»<sup>63</sup>, più che in riferimento ad un “corpo spaziale”, ovvero rispetto al senso che assumono le superfici spaziali e i luoghi, intesi come reti di percezioni psicofisiche. Dunque, dal punto di vista teatrologico, le pratiche dei corpi vengono trattate come agenti di trasformazione sullo spazio d’azione performativa e sono i mutamenti spaziali a costituire l’ossatura portante di questi discorsi. Inoltre, tali approcci danno conto prevalentemente delle evoluzioni che investono i processi di drammaturgia dello spazio quando le narrazioni, le situazioni e le azioni sono attivamente generate dal contesto stesso – nell’intreccio multiforme di individui, gruppi, elementi culturali e presenze non-umane –, il quale viene etnograficamente esplorato dagli artisti come fonte e soggetto di materiale creativo. Oppure, sempre in questo “filone”, la performance e il teatro vengono inseriti tout court tra le pratiche d’uso dello spazio dal punto di vista del progetto urbanistico e di politica territoriale, indagando la relazione tra «teatro del paesaggio» e «paesaggio urbano come teatro»<sup>64</sup>. In questo caso, la «presenza del corpo» e l’«esperienza percettiva e corporale»<sup>65</sup> compaiono accostate a pratiche di progettazione spaziale e culturale, in particolare alla pratica del sopralluogo; così, le analisi convergono sulle potenzialità progettuali di drammaturgie e performance nella trasformazione di spazi inediti, dal punto di vista artistico o di politiche urbane e culturali, con particolare riferimento al tema dei territori liminali e di “terzo paesaggio”<sup>66</sup>.

Quest’ultima tendenza condivide alcune impostazioni con un’altra direzione critica recente, propria soprattutto del teatro sociale e di comunità: nel passaggio tra gli anni Novanta del Novecento e i Duemila, sulla scia dell’*applied theatre*<sup>67</sup>, questo ambito applicativo e di ricerca ha infatti esteso il proprio settore d’intervento alla “questione comunitaria” e al legame con il territorio in senso civico e sociale, in particolare nell’ottica della «risignificazione performativa degli spazi di vita»<sup>68</sup>. Lo spazio del vissuto quotidiano, qui, si connota strettamente in senso urbano e di quartiere – includendo anche spazi come ospedali, aziende, luoghi di mediazione culturale e di animazione sociale – e le

---

<sup>62</sup> Rossella, Mazzaglia, *Teatri altri. Dallo spazio al paesaggio della scena italiana*, CuePress, Imola, 2024, p. 22.

<sup>63</sup> Ivi, p. 27.

<sup>64</sup> Davide Carnevali, *Limited Edition. Un esperimento di teatro urbano*, Prefazione di Antonio Longo e Gabriele Pasqui, Il Saggiatore, Milano, 2024, p. 10.

<sup>65</sup> Ivi, p. 21.

<sup>66</sup> Il riferimento è al noto concetto di Terzo Paesaggio di Clément, cfr. Gilles Clément, *Manifesto del terzo paesaggio*, a cura di Filippo De Pieri, Quodlibet, Macerata, 2018.

<sup>67</sup> Con questa formula s’intende la pratica teatrale di derivazione anglosassone che prevede la partecipazione alla creazione di un’azione teatrale dei componenti di una comunità omogenea, marginale dal punto di vista sociale o minoritaria dal punto di vista civico o etnico.

<sup>68</sup> Giulia Innocenti Malini, *Breve storia del teatro sociale in Italia*, p. 81.

ricadute socio-politiche delle pratiche partecipate sono la lente di osservazione anche degli elementi di estetica teatrale, pur presenti e sempre più considerati, soprattutto nell'ambito di progetti di rigenerazione urbana o di welfare culturale<sup>69</sup>. L'aspetto creativo processuale e spettacolare, in questi casi, riguarda sì «la creazione artistica di simboli e significati condivisi»<sup>70</sup>, ma è ricompreso entro focus più orientati al resoconto critico di processi di progettazione, finendo per diluirsi nel resoconto di altri dati, ad esempio la tipologia delle reti sociali locali, il loro grado di coinvolgimento, le valutazioni sulla continuità progettuale. Con queste considerazioni, non s'intende riportare a galla anacronistiche antinomie critico-metodologiche, a favore di un approccio scorporato degli aspetti molteplici che questi fenomeni performativi mettono in gioco. Bensì, la constatazione afferma ulteriormente la necessità di approfondire il cambiamento apportato da dispositivi extra-teatrali sullo statuto estetico teatrale e, in particolare, attoriale, in senso multi-direzionale e interrelato.

Per altro, una buona parte della letteratura nazionale in questo ambito sta riflettendo in questo senso, ma prevalentemente sui processi di scrittura scenica, di messa in scena e regia, avanzando proposte teorico-pratiche che ridiscutono le categorie drammatiche e drammaturgiche, in virtù soprattutto della creazione di contenuti narrativi e memoriali da parte di tutti i membri del gruppo, non soltanto ad opera di una o più figure autoriali; basti pensare alla rielaborazione della drammaturgia festiva in chiave comunitaria e all'applicazione delle tecniche di *dramaturgie*<sup>71</sup>.

La stretta connessione con un orizzonte progettuale esteso, inoltre, fa proliferare il discorso attorno alle pratiche della pianificazione culturale, dove lo sguardo sulle specifiche componenti del processo teatrale può essere ricompreso e diluito nella valutazione degli obiettivi o nell'analisi delle impronte ideative e curatoriali. Peraltro, lo sguardo sulle ricadute estetiche, in questo caso attoriali, che derivano dalla marcata contestualizzazione sociale e politica delle pratiche teatrali e performative è ancora più urgente nell'ottica di un recupero dell'autonomia stessa della modalità operativa del progetto, rispetto agli influssi delle logiche produttive più spinte. A questo proposito, il riferimento è alla nota analisi di Luc Boltanski ed Ève Chiappello, che problematizza la sconfinata proliferazione dei progetti nell'ambito di una rinnovata tendenza neoliberalista e iper-connessa: in quest'ottica, i progetti sarebbero espressione di un sistema valoriale e culturale basato sul raggiungimento di uno status, più che sull'interazione realmente trasformativa tra spazi di vita, necessità umane e processi artistici. Lo *status* dipenderebbe da fattori spesso del tutto slegati dall'interazione etica-estetica, bensì

---

<sup>69</sup> Cfr. a titolo d'esempio in ambito italiano l'esperienza di *Periferie in Scena* in Giulia Innocenti Malini, *Breve storia del teatro sociale in Italia*, pp. 71-72.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> Sulle pratiche di *dramaturgie* cfr. Davide Cioffrese, *Il dramaturg in Italia. Un'anomalia storica tra Europa e Stati Uniti*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2023.

dipendenti dall'efficacia in termini di contatti, di mobilità di risorse (umane e finanziarie) e dalla capacità del progetto di generare altri progetti, in una catena di autoreferenzialità produttivistica:

[...] non è forse l'artista, o anche l'intellettuale o il ricercatore di oggi, quello che, come una creatura della rete in cerca di produttori, propone progetti la cui realizzazione richiede costose, eterogenee e complesse organizzazioni, un'abilità ad arrivare a una comprensione con altri attori, distanti e molteplici che occupano posizioni molto diverse... e che egli deve interessare, persuadere, convincere?<sup>72</sup>

#### 1.4 *La variabile partecipativa*

A questo punto, in consonanza a queste considerazioni di carattere storiografico, subentra un secondo grado di "problematicità" nelle proposte storico-critiche più recenti: infatti, l'azione di "manipolazione" del corpo che agisce artisticamente negli spazi di vita tocca una questione teatologica fondamentale, in parte già avanzata in relazione al rapporto tra drammaturgia d'attore e drammaturgia festiva, ovvero «l'agonismo tra corpi monumentali, corpi attoriali e corpi spettatoriali»<sup>73</sup>, quella che Cruciani definisce «la problematica del rapporto creazione-fruizione»<sup>74</sup>. Indubbiamente, buona parte delle prassi e delle ricerche contemporanee ha trattato attore e spettatore non più come polarità, in considerazione di pratiche e poetiche che, a partire dalle "due avanguardie" novecentesche, sempre più hanno agito nella medesima direzione di superamento di questa distinzione. Da un lato, per contrastare la distanza fisica, percettiva e valoriale dello spettatore, biasimata nel teatro commerciale di rappresentazione e tipica del «dispositivo diottrico»<sup>75</sup>, la quarta parete del palcoscenico è stata messa in crisi da azioni sempre più implicate con lo spazio di vita dello spettatore e da corrispondenti trasformazioni dello spazio scenico da frontale a immersivo. Questo primo caso si riferisce a quelle ricerche nate «negli anni Settanta sulla scia delle esperienze del Living e dell'Odin» e dei Bread and Puppet<sup>76</sup>, a loro volta radicate nell'eredità dei maestri della riforma novecentesca e confluite in Italia nel Nuovo Teatro dei gruppi e nel Terzo Teatro. Si tratta di una vastissima e assai variegata galassia, che va citata non tanto o non solo in virtù di una filiazione diretta con i processi di scardinamento dell'attorialità dei quali si vuole discutere – questione che, ad ogni modo, richiederebbe una problematizzazione storica ulteriore –, ma certamente come culla di cultura

---

<sup>72</sup> Luc Boltanski, Ève Chiappello, *The New Spirit of Capitalism*, Verso, London, 2005 [1999], p. 312.

<sup>73</sup> Fabrizio Fiaschini, *Teatro e città: tre microstorie milanesi*, p. 23.

<sup>74</sup> Fabrizio Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali*, p. 65.

<sup>75</sup> Roland Barthes, *Diderot, Brecht, Eizenstein*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino, 1982, pp. 89-90.

<sup>76</sup> Raimondo Guarino, *Teatri, luoghi e città*, p. 15.

teatrale e di modelli operativi, soprattutto per un elemento chiave: l'interazione tra vita e processi creativi dell'attore, innestati in spazi e tempi quotidiani.

Da un altro lato, nei casi di “delega da parte dell'attore” e di “teatralizzazione dei propri vissuti”, il superamento della differenza tra chi “fa” teatro e chi lo “vede” è sfociato nella ricerca di veri e propri apporti creativi da entrambe le parti, proprio negli spazi della vita quotidiana, *in primis* quello urbano. In questo modo, il superamento della divisione tra palco e platea dovrebbe intendersi non soltanto come coinvolgimento diretto di un pubblico o come interazione attiva guidata da uno o più attori, o etero-diretta tramite dispositivi, all'interno di format spettacolari; si tratta, invece, di una vera e propria indistinzione e messa in discussione di ruoli e competenze, sia per la spettatorialità, sia anche per l'attorialità. Di recente, però, ha riacquisito preminenza un dispositivo che ha ricompreso queste pratiche sotto un unico ombrello critico, quello della partecipazione, dove i processi creativi vengono ad equipararsi a processi partecipativi<sup>77</sup>; in particolare in questo stanzone convivono due zone attigue: da una parte, la questione del «paradigma della partecipazione dello spettatore»<sup>78</sup> al processo creativo e allo spettacolo, spesso con ricadute politico-militanti nell'alveo della “participatory art”<sup>79</sup>; dall'altra le indagini sulle forme di partecipazione dei gruppi di specifiche comunità in azioni e progetti teatrali ad impatto sociale.

In particolare, dall'ambito della scrittura progettuale sono stati adottati anche i concetti di co-creazione e co-creatore, che condensano formule variamente diffuse su entrambi i versanti, quali “partecipante non-attore”, “attori-partecipanti”, più generalmente “coloro che fanno teatro”, oppure si riferiscono semplicemente alla categoria professionale o sociale dei soggetti creatori – ad esempio, l'infermiera, il paziente, gli adolescenti, i cittadini di una tale città o paese... –.

Dunque, anche nel caso dell'«accoglienza degli abitanti nei processi creativi»<sup>80</sup> si è parlato di “formule partecipate” e di co-creazione<sup>81</sup>, da un lato in termini di spettatore partecipante, dall'altro in quelli di «cittadinanza attiva»: in questo modo, il gesto performativo di questi corpi si può affermare soltanto come forma di “collaborazione” e di “coinvolgimento” in un'attività o in un ambito che non si presume di sua competenza, anziché come atto creativo autonomo e realmente svincolato da dinamiche di esclusione-inclusione.

Per quanto riguarda il paradigma della partecipazione spettatoriale e della messa in discussione delle categorie teatrali, il polo dello “spazio altro” non viene legato al polo critico del corpo attoriale, come

---

<sup>77</sup> La base definitoria della performance partecipativa si può trovare in Frieze James, con riferimento anche al concetto di «drammaturgia della partecipazione».

<sup>78</sup> Cfr. Carmen Pedullà, *Il teatro partecipativo: paradigmi ed esperienze. Focus su Roger Bernat\_FFF e Rimini Protokoll*, Titivillus, Corazzano, 2021.

<sup>79</sup> Il filone di studi sulla participatory art è inaugurato dalla Bishop in reazione alla esthetique relationelle di Bourriaud.

<sup>80</sup> Rossella Mazzaglia, *Teatri altri*, p. 46.

<sup>81</sup> Si tenga presente la distinzione tra teatro partecipativo e teatro partecipato, cfr. Carmen Pedullà, *Il teatro partecipativo: paradigmi ed esperienze*.

nelle prospettive fondatrici di Cruciani e, per certi versi, di Dalla Palma, ma viene tutt'al più ricondotto ai cambiamenti occorsi internamente al ruolo del fruitore, preso in considerazione «*in quanto performer*»<sup>82</sup>, senza che si constati un vero e proprio cambiamento di ruolo. Dunque, se lo spettatore cambia funzione, ma resta pur sempre spettatore, c'è il rischio di ridurre la portata riformatrice di quegli aspetti individuati in precedenza e pertinenti in tutto e per tutto all'ambito attoriale: «[...] In questo particolare contesto, infatti, il termine “attore” si ricollega a un significato *posizionale* riferibile alla mutata relazione dello spettatore con lo spettacolo e con il regista e non certo riferibile alla figura dell'attore di professione»<sup>83</sup>. In queste prospettive, la potenzialità creativa dell'abitante resta ancorata a doppio filo sia allo statuto del cittadino – spesso i due termini si alternano e si equivalgono –, sia a quello dello spettatore partecipante. Per questo, anche laddove venga evidenziata una specificità del corpo abitante, esso viene accostato a quelle “pratiche di percezione in movimento” di cui si è detto, però nei termini di una «drammaturgia della percezione» che accompagna lo spettatore<sup>84</sup>, dove il corpo spettatoriale è immerso nel momento della performance:

La pratica dell'immersione prevede dunque la condizione dell'essere immersi all'interno di un medium completamente distinto dall'ambiente conosciuto – quello appartenente alla sfera della realtà – dallo spettatore. [...] Lo spettatore è catapultato in uno spazio-tempo altro, che corrisponde a un preciso impianto drammaturgico<sup>85</sup>.

In un universo poetico che richiama l'*environmental theatre* di Schechner<sup>86</sup>, la scena diventa ambientale e l'ambiente un «universo di senso» dove l'abitante è dunque uno spettatore che fruisce liberamente un sito già progettato a livello artistico. Perciò, la sua azione co-creativa si condensa in due direzioni, che altro non sono che modalità di fruizione alternativa e potenziata: primo, egli sceglie il proprio personale percorso concreto e interiore, perché sta dentro e non “di fronte” allo spazio drammaturgico; contemporaneamente, l'abitante-spettatore passa dall'essere colui che ascolta e riceve, ad un soggetto coinvolto in un'esperienza che trasforma la sua percezione nel momento dello spettacolo, dato che questa spazialità è fonte di impulsi sensoriali derivati dal sito, sia originali, sia orientati drammaturgicamente<sup>87</sup>.

---

<sup>82</sup> Rossella Mazzaglia, *Teatri altri*, p. 179.

<sup>83</sup> Carmen Pedullà, *Il teatro partecipativo. Paradigmi ed esperienze*, p. 20.

<sup>84</sup> Ivi, p. 33.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> Per il genere e il fenomeno dell'*environmental theatre* nell'Avanguardia teatrale del Secondo Novecento, cfr. Valentina Valentini, *Il teatro contemporaneo: 1989-2019*, Carocci, Roma, 2020.

<sup>87</sup> A titolo esemplare, sulla scia di Carmen Pedullà, l'esperienza dell'abitare intesa come immersione spettatoriale in un ambiente mediale si ritrova nella «drammaturgia sensoriale» di Enrique Vargas e del Teatro de los Sentidos. Qui il corpo

Invece, se ci si sposta sul versante del teatro sociale e di comunità, dove il dispositivo partecipato è finalizzato all'attivazione di legami comunitari, la questione si fa più ambigua, proprio per la spiccata vocazione di queste pratiche alla processualità, più che alla produzione spettacolare, la quale può essere presente come momento restitutivo del percorso di gruppo, oppure no: infatti, in questi casi, la funzione creativa attraverso i linguaggi della scena non riguarda il ruolo di "spettatore che partecipa al momento spettacolare". Come già si rilevava, la partecipazione di persone, gruppi e comunità è messa in rapporto a «una loro identità specifica»<sup>88</sup> sociale e politica, per «contribuire alla crescita della comunità» e «generare benefici collettivi»<sup>89</sup>. Tuttavia, pur attenzionando sempre di più le estetiche teatrali proprie dei "partecipanti" (soprattutto dal punto vista della scrittura) e pur parlando, talvolta, di "attori non professionisti", l'ottica critico-interpretativa maggioritaria resta concentrata sui processi di partecipazione diretta dell'attore sociale alla "co-costruzione di un bene simbolico comune"; questo aspetto è particolarmente valido per tutte quelle cornici progettuali e di ricerca applicata che si occupano di "cittadinanza attiva" e del "protagonismo dei cittadini" nello spazio urbano, attraverso laboratori o azioni teatrali e performative.

Per quanto riguarda l'abitante, anche nell'ambito del teatro sociale e di comunità è frequente la sovrapposizione con lo statuto del cittadino e, in questo caso, la partecipazione degli abitanti si riferisce ad azioni teatrali operate attivamente per la risignificazione dei loro spazi di vita e delle relazioni all'interno di essi, alla quale sono orientati anche i segmenti processuali più vicini al training attoriale, o al lavoro sul corpo e sulla voce in scena, o a fasi di autorappresentazione in scena<sup>90</sup>.

Però, in questo ampio quadro, pur sempre all'interno del paradigma partecipativo tra cittadinanza attiva e potenziale performativo dello spettatore, si rintracciano in filigrana alcuni richiami a quegli elementi del rapporto tra attore e spazio già tratteggiati a partire delle folgorazioni di Cruciani e Dalla Palma. Le sintonie appaiono all'interno di analisi attente al legame del «ripensamento estetico e

---

dello spettatore è "viaggiatore" e "immaginante", in quanto l'esperienza abitativa dello spazio performativo ha una forte carica interiore e intima, basata sulla ricreazione nell'immaginario dei rimandi creati dalle sensazioni fisiche; si veda ad esempio la performance *El hilo de Adriana*. Cfr. Carmen, Pedullà, *Il teatro partecipativo. Paradigmi ed esperienze*, pp. 33-39.

<sup>88</sup> Alessandra Rossi Ghiglione, *Teatro sociale e di comunità: drammaturgia e messa in scena con i gruppi*, p. 7.

<sup>89</sup> Roberta Paltrinieri, *Il teatro e la partecipazione civica nella costruzione di comunità urbane, tra Welfare Culturale e produzione artistica*, in Alessandro Pontremoli, Alessandra Rossi Ghiglione, Giulia Alonzo (a cura di), *Teatro, Comunità e Innovazione. Vent'anni di SCT Centre*, p. 78.

<sup>90</sup> Sulla scia delle progettualità segnalate da Innocenti Malini, particolarmente significativa per comprendere la direzione delle ricadute partecipative dell'abitante è il progetto Trame di Quartiere (2013), che ha coinvolto gli abitanti del quartiere di San Berillo, nel centro storico di Catania, dove le pratiche performative sono esplicitamente definite «azioni di comunicazione sociale situata». Uno dei laboratori del progetto titola proprio Abito dunque sono, dove l'abitante risulta essere depositario di storie e memorie personali che vengono raccolte con metodi etnografici e rielaborate a livello drammaturgico, mentre sono messe in rilievo le ricadute di progettazione urbanistica e sociale del quartiere, a partire dalla creazione della Cooperativa Sociale di Comunità. Cfr. Giulia, Innocenti Malini, *Breve storia del teatro sociale in Italia*, pp. 83-86.

relazionale del gesto»<sup>91</sup> con una particolare sfumatura dell'abitare che mette in campo non solo diatribe terminologiche, ma una prospettiva critica meritevole di approfondimento. Infatti, anche se resta intercambiabile con l'identità del "cittadino", l'abitare sembra assumere qui una specifica connotazione di processo estetico che dà vita a rinnovate e anfibie forme teatrali e performative<sup>92</sup>.

In queste peregrinazioni, infatti, vengono a galla forme creative riconducibili agli elementi dell'azione manipolatrice e mimico-gestuale e vengono attribuite proprio all'«azione teatrale diretta del corpo abitante»<sup>93</sup>, oppure similmente riferite alle «abitudini incorporate»<sup>94</sup> degli abitanti, che vengono incluse tra le forme espressive del corpo, insieme a quelle di natura più narrativa e di composizione drammaturgica: «[...] Le tappe, secondo questa visione, non sono luoghi, ma persone che abitano luoghi, e questi ultimi risuonano, così, della presenza del corpo e delle sue alleanze. Quando i corpi si radunano in uno spazio, ecco che allora quello spazio si carica di senso e richiama memorie»<sup>95</sup>.

A titolo esemplare, si possono illustrare le principali aderenze con i caratteri già individuati di quello spettro espressivo che appartiene al rapporto tra attore e spazio vissuto quotidiano:

- azioni dalla dimensione minima, compiute in temporalità sospese e occasionali di festa o di stagione: ad esempio, il gesto manuale dell'impasto, le composizioni con la carta (di maschere, pupazzi). L'esempio è una testimonianza di una significativa sopravvivenza e rielaborazione contemporanea di queste pratiche, specificatamente in rapporto allo spazio vissuto nel tessuto urbano e si riferisce alla drammaturgia festiva nel quartiere milanese di Chiaravalle *Quella semplice luce* (2019), curata dall'Associazione Terzo Paesaggio, in collaborazione con Federgat/I teatri del Sacro e con il sostegno di Fondazione Cariplo (*La città intorno*). Anche l'impasto del pane fa parte di azioni performative realizzate dalla medesima associazione, nell'ambito di *Madreproject-Scuola del Pane e dei Luoghi*<sup>96</sup>.

- Figure corali, cicliche e simboliche, come la disposizione dei corpi attorno a un falò<sup>97</sup>, oppure il cerchio come «spazio del contatto, dell'esplorazione, di ascolto del corpo e scambio verbale». Il

---

<sup>91</sup> Rossella Mazzaglia, Roberta Paltrinieri, Alessandro Pontremoli (a cura di), *Danzare la città. La partecipazione culturale dei giovani al Bologna Portici Festival*, FrancoAngeli, Milano, 2024. p. 8.

<sup>92</sup> Questi elementi emergono all'interno di un campo performativo largo, dove la commistione linguistica tra teatro, coreutica e performance art legittima l'adozione della categoria della performatività.

<sup>93</sup> Fabrizio Fiaschini, *Teatro e città: tre microstorie milanesi*, p. 23.

<sup>94</sup> Rossella Mazzaglia, *Introduzione. Paesaggi creativi e intrecci discorsivi*, in Ead., Alessandro Pontremoli, Roberta Paltrinieri (a cura di), *Danzare la città*, p. 9.

<sup>95</sup> Alessandro Pontremoli, Viviana Fabris, *Un altro genere di forza. Attivismo e danza in Francesca Penzo*, ivi, p. 100.

<sup>96</sup> È noto che queste modalità creative appartengono storicamente all'animazione teatrale o a forme performative più vicine al circo e al teatro di figura, o al teatro di strada; in questo caso, sulla scia della teatralità tipica delle culture popolari. Cfr. per entrambe Fabrizio Fiaschini, *Teatro e città: tre microstorie milanesi*, pp. 30-32.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

momento si riferisce ad uno dei quattro incontri laboratoriali del seminario coreografico *Un altro genere di forza*, a cura di Francesca Penzo e dell'associazione Micce, nell'ambito del festival *Bod/y-z Bologna Dance Y&Z Generations*<sup>98</sup>.

- Movimenti ritmici, tra cui «le reciprocità ritmiche»<sup>99</sup> fra peculiari elementi architettonici e passi di danza, ritmi di passi che attraversano spazi discontinui, come nel caso delle interazioni tra lo spazio dei portici di Bologna e gli attori e coreografi non professionisti a cui Claudia Castellucci ha aperto il suo *format* seminariale *Esercitazioni ritmiche di Bologna*, per sei giorni di incontri, dal 22 al 28 maggio 2023; alternanza di movimenti con la «dimensione di sosta, di sospensione, di dimora», come sono definiti da Virgilio Sieni i gesti sperimentati con i partecipanti nel laboratorio *La cittadinanza del corpo 2017*, a Mantova e Sabbioneta, nell'ambito del progetto di ricerca “Mobartech una piattaforma mobile tecnologica, interattiva e partecipata per lo studio, la conservazione e la valorizzazione di beni storico-artistici” (2018-2021)<sup>100</sup>.

- Corpi in disquilibrio tra «precisione dello schema e la spontaneità»<sup>101</sup>, tra semplici azioni mimetiche e naturalezza espressiva. Un esempio di mimesi è quella che Virgilio Sieni sperimenta con i cittadini privi di competenze coreutiche, come l'assunzione della Postura dell'Albero per sperimentare insieme equilibrio e flessibilità del corpo immerso nello spazio. Oppure, sempre Virgilio Sieni, orienta i partecipanti al laboratorio di *La cittadinanza del corpo 2017* nella creazione, a coppie, di statue corporee che ciascuno modella sul corpo del compagno, ad imitazione delle 12 statue olimpiche del Teatro all'Antica di Sabbioneta.

- Improvvisazione di gesti e posture semplici, in sequenze di passi non premeditati, oppure in camminate libere nello spazio.

Se da un lato è inevitabile riscontrare che questi affondi analitici mancano di sistematicità, dall'altro, però, non si può ignorare la loro pregnanza, in virtù dell'accostamento tra azioni performative negli

---

<sup>98</sup> Il report delle giornate si trova in Alessandro Pontremoli, Viviana, Fabris, *Un altro genere di forza. Attivismo e danza in Francesca Penzo*, p. 104.

<sup>99</sup> Fabio Acca, *Socializzare l'inattuale. Claudia Castellucci e Alessandro Sciarroni a Bologna*, in Rossella Mazzaglia, Alessandro Pontremoli, Roberta Paltrinieri (a cura di), *Danzare la città*, p. 87.

<sup>100</sup> La testimonianza è riportata in Giulia Schiavone, *Il corpo abitante. Una prospettiva pedagogica per la valorizzazione del patrimonio culturale attraverso le arti performative*, in «Encyclopaideia – Journal of Phenomenology and Education», Vol. 25, n. 60, 2021, disponibile online: <https://encp.unibo.it/article/view/12610/13056> (ultimo accesso: 20/02/2026).

<sup>101</sup> Claudia Castellucci in Fabio, Acca, *Socializzare l'inattuale. Claudia Castellucci e Alessandro Sciarroni a Bologna*, p. 84, gli interventi durante il laboratorio *Esercitazioni ritmiche di Bologna* (22 e 28 maggio 2023) sono stati trascritti dall'autore.

spazi di vita e un corpo che crea propri gesti teatrali e coreutici, proprie vocalità e propri silenzi, proprie forme. In particolare, l'identità di questo corpo creativo viene messa in relazione all'abitare, ancora più esplicitamente nella prospettiva della Schiavone<sup>102</sup>: sebbene si tratti di una proposta che si ispira ai territori della fenomenologia applicata all'ambito pedagogico<sup>103</sup>, rivela un inedito abbinamento tra l'organicità del corpo-mente ricercata nei processi creativi dell'attore e il corpo che abita. Dunque, anche se qui il perimetro dell'agire corporeo nello spazio viene circoscritto all'interno dei fenomeni sensibili<sup>104</sup>, il «corpo abitante» assume declinazioni piuttosto consonanti con i linguaggi incarnati dell'attore nello spazio quotidiano e, anzi, aggiunge parametri interpretativi: ovvero, si presenta come «profonda ristrutturazione del nostro modo di essere al mondo», una «esperienza espressivo-corporea» e come una specifica «postura», cioè un modo fisico e mentale di disporsi in un luogo vissuto e incarnato, che è «presente e concentrata, radicata e, al contempo, slanciata», un'«espressione consapevole di sé in movimento»<sup>105</sup>. Pertanto, proprio a partire da queste prime caratterizzazioni, la domanda si orienta ora sul nesso tra corpo-abitare-creare.

---

<sup>102</sup> La nozione di corpo abitante compare immediatamente nel titolo: Giulia, Schiavone, *Il corpo abitante. Una prospettiva pedagogica per la valorizzazione del patrimonio culturale attraverso le arti performative*.

<sup>103</sup> In particolare, le scienze pedagogiche vengono applicate in progetti di valorizzazione dei beni culturali, dove le attività educative partecipate sono volte a promuovere un incontro corporeo ed emozionale del patrimonio culturale, anziché una fruizione esclusivamente visiva e un approccio meramente conservativo ed espositivo.

<sup>104</sup> La prospettiva fenomenologica applicata alla formazione e all'educazione pone al centro dei processi di apprendimento il coinvolgimento dei sensi e la conoscenza sensibile del corpo.

<sup>105</sup> Cfr. Giulia, Schiavone, *Il corpo abitante. Una prospettiva pedagogica per la valorizzazione del patrimonio culturale attraverso le arti performative*.

## SECONDO CAPITOLO

### PER UN'ESTETICA DEL CORPO ABITANTE

#### 2.1 *Abitante versus cittadino*

Come si è visto finora, le principali e disarticolate occorrenze dell'abitante come oggetto teatrale compaiono sotto l'ombrello della partecipazione, dai due punti di vista di "spettatore partecipante" e di "cittadino attivo". Nel primo caso, l'abitante pare riferirsi a una dinamica di interazione del corpo dello spettatore con l'ambiente, dove spazi e azioni spettacolari non sono prodotti finiti e fruiti visivamente e staticamente; al contrario, lo spettatore può orientarsi nello spazio a partire dalle percezioni soggettive e intime che la drammaturgia produce in lui, creando propri percorsi spaziali e d'immaginario. D'altro canto, invece, quando il processo creativo riguarda il teatro con e per i gruppi e le comunità nei contesti di margine e di rigenerazione urbana, "abitante" è per lo più utilizzato per esprimere la stessa fisionomia sociale e politica del cittadino, non per indicare un oggetto teatrale a sé stante. Inoltre, in entrambi i casi non c'è mai una vera e propria distinzione con il cittadino che partecipa al processo creativo, nemmeno in senso estetico: d'altra parte, storicamente, una prima declinazione che il teatro ha intercettato rispetto ad azioni nello spazio vissuto è proprio quella del cittadino come soggetto attivo di una performatività – si pensi anche solo alle derive dadaiste, o ai movimenti della prima avanguardia sovietica dei Proletkult, oppure, poi, alle escursioni situazioniste<sup>106</sup>.

Invece, a livello teatrologico, sono emerse assonanze tra specifici elementi dell'azione attoriale nello spazio vissuto così come pensata da Cruciani e Dalla Palma e una particolare modalità del corpo di relazionarsi con lo spazio che sembra riconducibile a una nozione di abitare più autonoma e specifica. Perciò, in questa direzione, al fine di indagare le potenzialità creative dell'abitante come corpo in senso teatrale e performativo, occorre definire al meglio i contorni del concetto, a partire innanzitutto da alcuni elementi di differenza con lo status di cittadino e con la tematica della cittadinanza. Infatti, anche in questo caso non si tratta di una questione meramente terminologica, bensì della distinzione tra due tipologie identitarie: da un lato, la cittadinanza come identità costruita e connotata originariamente a livello normativo e giuridico, e, poi, sociale e politico; dall'altro, l'abitare come particolare condizione esperienziale dove dimensione identitaria e postura estetica si compenetrano.

---

<sup>106</sup> Sulle forme dell'agit-prop e del proletkult, in particolare sul Teatro creativo di Kerzencev, cfr. almeno Fabrizio Fiaschini, *Alle radici del teatro sociale: la pratica rivoluzionaria di Asja Lacis*, in Giaime Alonge, Andrea Marvano, Armando Petrini (a cura di), *L'ottobre delle arti*, Accademia University Press, Torino, 2019, pp. 211-231.

Nello specifico, i concetti moderni di *civis* e *civitas* hanno a che fare con «lo status che viene conferito a coloro che sono membri a pieno diritto di una comunità»<sup>107</sup> e sono strettamente legati al riconoscimento della sovranità popolare<sup>108</sup> a fondamento delle democrazie e ai diritti civili maturati nel *welfare state*. Nella storia politica della cittadinanza, quindi, sono chiare le implicazioni di questo concetto, originariamente giuridico, dal punto di vista politico e sociologico<sup>109</sup>. Inoltre, parlare di cittadino mette di fronte agli elementi del conflitto, dell'oppressione, della dialettica inclusione/esclusione da confini e diritti che la teoria politica ha ampiamente rimesso al centro delle sue riflessioni sul finire degli anni Ottanta del secolo scorso<sup>110</sup>. Infine, sulla scia di Dahrendorf, il *citoyens* si può leggere come «una cittadinanza fondata sull'individuo e i suoi diritti, tesa verso l'esterno e l'universalità»<sup>111</sup>: perciò, le valenze del concetto nella contemporaneità sono ridisegnate in dimensione globale e sono da intendersi anch'esse in senso geo-politico<sup>112</sup>.

Queste brevi precisazioni bastano a far emergere una fondamentale differenza tra questa cittadinanza e l'abitare inteso come “esperienza globale”<sup>113</sup>: infatti, non si tratta di ampliare un costruito giuridico e sociale alla luce dei cambiamenti intercorsi nella storia politica dell'Occidente, come succede nell'accezione “globale” di cittadinanza, quanto, invece, di individuare nel corpo che abita lo spazio una condizione più fonda e costitutiva: cioè, ampliare l'abitare ad un'intera esperienza della realtà, una modalità di fare esperienza con potenzialità generative e creative. Bisogna precisare che, di per sé, il “corpo abitante” non è un concetto diffuso ed esplicitamente analizzato, però può costituire un

---

<sup>107</sup> Thomas H. Marshall, *Cittadinanza e classe sociale*, UTET, Torino, 1976, p. 24. L'opera è considerata un punto di partenza fondamentale per l'approccio contemporaneo allo studio del concetto di cittadinanza, soprattutto nei suoi rapporti con la moderna democrazia. Per un aggiornamento sul concetto di cittadinanza oltre lo Stato moderno (entro cui Marshall la colloca), in particolare in rapporto ai processi di globalizzazione e di legislazione internazionale cfr. almeno David Held, *Modelli di democrazia*, Il Mulino, Bologna, 1989 e Id. (a cura di), *Between State and Civil Society: Citizenship*, in Geoff, Andrews (a cura di), *Citizenship*, Lawrence & Wishart Publ., London, 1991.

<sup>108</sup> L'appartenenza del cittadino alla comunità ha la sua ricaduta politica più evidente nell'avvento delle forme democratiche di potere, in quanto esiste una mutua interdipendenza tra il rispetto dei doveri collettivi, la garanzia di più ampi diritti e la legittimazione del potere politico nella sovranità popolare. Cfr. Alain Touraine, *Libertà, uguaglianza, diversità. Si può vivere insieme?*, Il Saggiatore, Milano, 1998.

<sup>109</sup> Uno dei fondatori del concetto sociologico di cittadinanza è proprio Marshall, che ha aperto così un ambito della teoria politica che trova negli anni '90 il suo periodo di rifioritura e di approfondimento, in termini soprattutto di diritti di cittadinanza. Cfr. Giovanna Zincone, *Da sudditi a cittadini*, Il Mulino, Bologna, 1992; Ead., *Due vie alla cittadinanza: il modello societario e il modello statalista*, in «Rivista italiana di scienza politica», n. 2, 1989, pp. 223-265; Danilo Zolo (a cura di), *La Cittadinanza. Appartenenza, identità, diritti*, Laterza, Bari, 1994; Luigi Ferrajoli, *Cittadinanza, proprietà, diritti della persona*, in «Politica ed economia», n. 3, 1993, pp. 49-53.

<sup>110</sup> Cfr. almeno Anthony Giddens, *La società europea degli anni Ottanta: divisioni di classe, conflitto di classe e diritti di cittadinanza*, in Gianfranco Pasquino (a cura di), *Le società complesse*, Il Mulino, Bologna 1983; Jack M. Barbalet, *Cittadinanza*, Liviana, Padova, 1992.

<sup>111</sup> Dario Gentili, *Topografie politiche. Spazio urbano, cittadinanza, confini in Walter Benjamin e Jacques Derrida*, Quodlibet Studio, Macerata, 2009, p. 1. Cfr. Ralf Dahrendorf, *Il conflitto sociale nella modernità. Saggio sulla politica della libertà*, Laterza, Roma-Bari, 1989.

<sup>112</sup> «Nell'epoca della globalizzazione, con il consumarsi della differenza tra dentro e fuori un confine, l'idea di cittadinanza è effettivamente a una svolta», ivi, p. 11. Nello specifico, sulla spazialità globalizzata, cfr. Carlo Galli, *Spazi politici. L'età moderna e l'età globale*, Il Mulino, Bologna, 2001; Bruno Accarino (a cura di), *Confini in disordine. Le trasformazioni dello spazio*, manifestolibri, Roma, 2007.

<sup>113</sup> Cfr. Maurizio Vitta, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino, 2008.

paradigma che condensa con immediatezza approcci all'abitare strettamente legati alla corporeità, che sono riconducibili a caratteri comuni e fondamentali. Per questa necessità di riordino prima di tutto concettuale, la natura del corpo abitante si è rintracciata nei campi disciplinari multiformi e apparentemente lontani della filosofia (soprattutto estetica) e dell'urbanistica, perché è qui che l'abitare emerge a livello interpretativo come pratica incarnata, come pratica somatica. È proprio quest'ultimo aspetto dell'abitare, quindi, che legittima poi l'importazione della categoria in ambito teatologico, sulla scorta della comunanza tra alcune principali forme estetiche assunte del corpo abitante e del corpo creativo come corpo performativo, che saranno delineate in seguito.

Innanzitutto, dunque, l'accostamento dell'abitare con la corporeità avanza un primo dato imprescindibile, che lo distingue dallo status sociale di cittadino, ovvero che il corpo abitante rimanda a un'esperienza estetica:

l'abitare e le sue forme rivelano la loro natura più vera – vale a dire il loro immediato darsi come esperienza estetica. La centralità del corpo dell'abitante, senza la quale né gli oggetti, né gli spazi avrebbero senso, né è la conferma più diretta. Abitare [...] è una sensazione, un sentimento, un sentire<sup>114</sup>.

Dunque, poiché in questa dimensione esperienziale risiedono profonde implicazioni estetiche, il corpo abitante è contemporaneamente sia soggetto di un'azione, sia generatore di senso e forme, perché esso fissa «l'accadimento continuo, esperienza ininterrotta»<sup>115</sup> dell'abitare, proprio nel punto in cui prende vita, al suo interno, «un nucleo irriducibile di creatività individuale, che, per quanto incastonato in un rigido schema sociale, finisce in ogni caso per imporsi e conferire all'abitare quella libertà formale che, nella sua tendenziale assolutezza, è anch'essa fondativa dell'esperienza estetica»<sup>116</sup>. Rispetto all'esperienza incarnata, è importante sottolineare una prima precisazione che riguarda i rapporti tra pratica e percezione: basti dire che, nell'ambito delle pratiche corporee, i fattori percettivi, sensoriali e psicologici che mettono l'accento sull'interazione «multisensoriale» con l'ambiente, sulla «polifonia dei sensi»<sup>117</sup> sono più che altro compresi in quello che è il vero principale centro dell'esperienza estetica, ovvero la natura interattiva e pragmatica. In altre parole, l'esperienza

---

<sup>114</sup> Ivi, p. 14.

<sup>115</sup> Ivi, p. 15.

<sup>116</sup> Ivi, p. 19

<sup>117</sup> La polifonia dei sensi compare nelle analisi di stampo fenomenologico di Pallasmaa, in Juhani Pallasmaa, *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi*, Jaka Book, Milano, 2007, in particolare pp. 56-62, trasferendo in campo propriamente architettonico quella che per Bachelard è la «poetica della reverie», estetica che esplora le transazioni tra corpo, immaginazione e ambiente spaziale, in stretto dialogo con la fenomenologia di Merleau-Ponty. Cfr. Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo Edizioni, 2024 [1957].

estetica del corpo coincide con la sua azione in un contesto spazio-temporale, più che con l'esperienza sensoriale in sé e per sé<sup>118</sup>.

Su questa scia, si delinea immediatamente un'altra distinzione, cioè quella tra abitare e dimorare/risiedere, nel senso di costruire/amministrare il costruito: in questo caso, infatti, la questione dell'abitare non riguarda tanto il significato etimologico di *domi*, «l'essere a casa» come «appartenere a un determinato contesto giuridico e sociale nel quale si è e ci si sente a casa»<sup>119</sup> né si riferisce al rapporto tra progetto architettonico ed edificio progettato (la casa) come spazio intimo e vissuto. Piuttosto, in questa prospettiva, abitare può essere considerato «legame appassionato del nostro corpo che non dimentica la casa indimenticabile»<sup>120</sup>, cioè sopravvivenza di movimenti e comportamenti che *traducono* – letteralmente “creano una tradizione” – un'esperienza di connessione tra esterno ed interiorità e tra piani temporali. Questa connessione ha a che fare con una ben precisa relazione tra corpo e dimensione spazio-temporale in cui esso si muove, che è costitutiva dell'abitare, «una presenza del corpo abitante definita da una sua posizione nello spazio»<sup>121</sup>, ovvero la posizione di intimità.

In questo senso, per specificare il tipo di esperienza spaziale che mette in atto questo paradigma si può fare riferimento alle tipologie che Cassirer definisce «spazio percettivo» e «spazio simbolico», in reciproca relazione. La prima esperienza è sensoriale – ottica, acustica, tattile, cinestetica –, la seconda colloca questi elementi sensori in un “sistema generale” condiviso di localizzazioni e rappresentazioni atte a rendere coscienti le interrelazioni delle strutture spaziali anche e soprattutto a livello corporeo e intellettuale insieme<sup>122</sup>; in altre parole, l'intimità della relazione tra corpo abitante e spazio indica uno specifico stato esistenziale: ovvero, quello che unisce organicità con progetto, sapere e memoria con struttura e forma.

## 2.2 *Forma di vita: habitus e organicità*

Sulla base di queste considerazioni sul nesso tra pratica e intimità nel corpo abitante, si può introdurre un'ulteriore proposta interpretativa nell'ambito delle disamine sulla corporeità dell'abitare:

---

<sup>118</sup> Riguardo al carattere estetico delle pratiche, Fronzi parla di «estetica attiva» e rileva la «sostanziale contiguità e combinazione tra sensi e prassi», proprio a proposito della performance come estetica, nel recente Giacomo Fronzi, *Performance. Un itinerario filosofico e storico-artistico*, Castelvecchi Editore, Roma, 2025, p. 61.

<sup>119</sup> Giorgio Agamben, *Abitare e costruire*, in «Una voce. Rubrica di Giorgio Agamben», <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-abitare-e-costruire> (ultimo accesso 26/01/2026). L'intervento, che riprende una conferenza alla Facoltà di architettura a Sapienza Università di Roma (7 dicembre 2018), tematizza la perdita del nesso tra costruzione e abitazione il ruolo dell'architettura di fronte alla progettazione di luoghi inabitabili come carceri, centri commerciali, aeroporti...

<sup>120</sup> Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, p. 116.

<sup>121</sup> Maurizio Vitta, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, p. 12.

<sup>122</sup> Cfr. Ernst Cassirer, *Saggio sull'uomo*, Armando, Roma, 2004, pp. 106-111.

tradizionalmente, i due campi che hanno definito in via maggioritaria l'abitare sono il campo del progetto urbanistico e quello dell'*habitus* in senso proprio, quindi del “modo di comportarsi abitualmente”. Però, il corpo abitante porta con sé un ulteriore elemento, che traspone il senso dell'*habitus* in una dimensione terza: ovvero, il carattere dell'organicità. Nel corpo abitante, infatti, la sfera dell'organicità va ad assumere una posizione dialettica rispetto alla formalità, collocando il paradigma in una dimensione di soglia, così che la forma e l'impulso vitale non siano paralleli, bensì integrati; pertanto, *habitus* e lato organico puro del corpo abitante si integrano, e l'*habitus* acquista anch'esso potenziale espressivo – attraverso comportamenti, inclinazioni, idee, scelte, impiego di strumenti materici... – Infatti, gli impulsi, i desideri, i comportamenti elementari del corpo assumono forme conoscibili e riconoscibili in azioni nello spazio:

Così l'abitare [...] si erge come rappresentazione, narrazione o descrizione di un'esperienza globale, nella quale il *corpo dell'abitante*, i suoi spazi e i suoi oggetti si fondono in un'unica figurazione, mobile e multiforme, eppure omogenea e coerente, che si distende in un'ininterrotta vicenda temporale e segna il collegamento dell'abitare individuale con la struttura collettiva<sup>123</sup>.

Per meglio qualificare questa tensione *habitus*-organico, è utile richiamare il concetto di forma di vita (*forma vitae*) così come teorizzato da Agamben, che la nomina anche solo “vita” o *forma vivendi*, forma del vivere<sup>124</sup>. Infatti, nel corpo abitante si può rintracciare quella che il filosofo definisce «una vita che non può mai essere separata dalla sua forma, una vita in cui non è mai possibile isolare qualcosa come una nuda vita»<sup>125</sup>; per nuda vita Agamben intende il «semplice fatto di vivere»<sup>126</sup> presupposto comune a tutti gli esseri, quella vita ipoteticamente autonoma e monolitica rispetto al “modo di vivere”, mentre la forma comprende appunto «modi atti e processi del vivere» che sono «consueti, ripetuti e socialmente obbligatori»<sup>127</sup>. Nelle forme-di-vita si istituisce un'interrelazione tra modo di vivere e vivere stesso: «[...] Non si tratta tanto di applicare una forma (o una norma) alla vita, ma di vivere secondo quella forma, cioè di una vita che, nella sequela, si fa essa stessa forma, coincide con essa»<sup>128</sup>. Questa interrelazione è la medesima “dimensione terza” in cui si colloca il corpo abitante rispetto al polo organico e a quello dell'*habitus*. Nel nostro caso, dunque, se il modo

---

<sup>123</sup> Maurizio Vitta, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, p. 17. Corsivo mio.

<sup>124</sup> Il sintagma viene fatto risalire all'ambito della retorica latina classica con Cicerone, Quintiliano, Seneca e poi trasposto nell'agiografia medievale e nella letteratura monastica, sulle origini della nozione cfr. Giorgio Agamben, *Altissima Povertà. Regole monastiche e forme di vita*, Neri Pozza, Vicenza, 2011, pp. 119-120. Agamben tratta della forma di vita anche in Id., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996.

<sup>125</sup> Ivi, p. 13.

<sup>126</sup> Ivi, p. 14.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

<sup>128</sup> Giorgio Agamben, *Altissima povertà. Regole monastiche e forme di vita*, p. 124.

di vivere si incorpora nel vivere stesso, quando l'abitare viene incorporato esso non è più uno dei codici vincolati ad un determinismo sociale o biologico, ma diventa contemporaneamente impulso e linguaggio, soggetto agente e, insieme, veicolo di senso – soprattutto di un senso spaziale: diventa, quindi, «rivendicare una vita [...] una forma vitae e non un sistema più o meno coerente di idee e di dottrine»<sup>129</sup>.

Inoltre, si può ricorrere ancora ad un'analisi di Agamben per esemplificare ulteriormente questa veste particolare di “regola organica” assegnata al corpo abitante e collocarla nell'ambito di una particolare tipologia di pratica di vita: cioè, si può dire che tra i due poli *habitus*-organico intercorra una tensione simile a quella che si genera tra essenza ed effetto. In particolare, il parallelismo si fonda sulla compresenza all'interno dell'abitare corporeo dell'intimità, che è l'essenza, e del carattere pragmatico e riconduce così a una tra le caratteristiche cruciali del corpo abitante, cioè la sua natura di pratica quotidiana, connessa all'uso<sup>130</sup>. Allo stesso modo, per quanto riguarda il corpo abitante, la relazione che l'organicità del corpo istituisce con lo spazio è intima essenza e viene incarnata nelle pratiche officiate nello spazio e nel tempo di vita; quindi, in questo caso, sulla base di questa natura pragmatica condivisa, la condizione del corpo abitante è quella che Agamben definisce *officium*. Non si tratta, cioè, di attualizzare fatti in senso storico o di rappresentarli in forma mimetica, né di compiere e finalizzare un atto che dà un'opera come esito, l'*officium* indica piuttosto la presentificazione<sup>131</sup> di una realtà vivente inseparabile dalla sua operatività incarnata. Tuttavia, la natura della forma di vita svincola ulteriormente la prassi dell'*officium* dall'efficacia e dalla finalizzazione, dal momento che in essa essenza e azione si ricompongono nella forma dell'uso; nella sfera degli usi, l'operatività incarnata dell'*officium* diventa “atto in potenza” che esiste e si rende continuamente presente nel puro esercizio quotidiano, come manifestazione continuamente in atto di un nucleo vitale autentico e originario, mai del tutto protocollato in disposizioni sociali o normative. Dunque, l'operatività non è produttiva – non è praxis –, né fine a sé stessa – non è poiesis –, ma il fine si dà esclusivamente nell'evidenziarsi dell'atto, nella sua pura manifestazione: in questo senso, lo statuto dell'operatività viene rovesciato nel suo polo opposto, senza annullarsi vicendevolmente, bensì integrandosi in

---

<sup>129</sup> Ivi, p. 118.

<sup>130</sup> Nella riflessione di Agamben il concetto viene rielaborato in maniera paradigmatica nella sua riflessione sul rapporto tra mistero e liturgia. Infatti, nell'ottica teologica che Agamben pone al centro della sua riflessione il “mistero” è considerato l'“essenza intima” dell'insieme di gestualità che realizzano nel tempo e nello spazio l'opera di redenzione divina (*i dromena*); sull'altro lato della stessa medaglia, la medesima opera – che, nel caso di questo esempio, è un'opera sacra – è «effettualmente presente nell'azione liturgica»: ciò significa che quell'intimità si realizza pragmaticamente nella liturgia. I rapporti tra mistero e liturgia discussi da Agamben si rifanno alle riflessioni di Odo Casel e del Movimento liturgico di cui era uno dei membri di maggior spicco. In sostanza, si tratta di una tesi che rimette al centro del culto cristiano l'azione misterica e, con essa, teorizza la prevalenza della liturgia sulla dottrina nella realtà della Chiesa e che viene elaborata all'interno di imponenti pubblicazioni sottoforma di ricerca storico-filologica atta a rileggere una grande quantità di fonti della tradizione liturgica, cfr. Giorgio Agamben, *OPUS DEI. Archeologia dell'ufficio. Homo sacer II*, 5, Bollati Boringhieri, Torino, 2012, pp. 42-77.

<sup>131</sup> «Presentificare» viene inteso nel significato etimologico di «rendere nuovamente presente», ivi, p. 50.

continua tensione<sup>132</sup>. In questa soglia, i due poli non si identificano, bensì si estendono in un campo di «indeterminazione», di «reciproca tensione»<sup>133</sup>.

Per questo motivo, nella forma di vita, i singoli “modi”, “atti” e “processi” del vivere «non sono mai semplicemente fatti, ma sempre e innanzitutto possibilità di vita, sempre e innanzitutto potenza»<sup>134</sup>.

### 2.3 Ritmi del corpo abitante tra attraversamenti e co-appartenenza

Tramite questa mediazione interpretativa, dal momento che il corpo abitante può essere considerato una delle modalità esistenziali che incarnano la forma di vita, questo paradigma si precisa con un'ulteriore caratteristica: il corpo abitante può a tutti gli effetti essere ricondotto a quelle che De Certeau definisce «pratiche del quotidiano», in particolare tra le «pratiche dello spazio»<sup>135</sup>. Infatti, come nella pratica dell'esercizio che svincola la forma di vita dall'efficacia e la immette nell'ordine delle potenzialità, anche negli «atti e gesti continuamente ripetuti, ma ogni volta compiuti come se quella volta fosse la prima»<sup>136</sup> propri del corpo abitante c'è una scansione rituale. Nel caso dell'abitare, questa ritualità è strettamente connessa alla dimensione della quotidianità, ma non tanto in riferimento alla fissità della struttura pianificata e routinaria che razionalizza il quotidiano, ne favorisce la sistematizzazione in ruoli e lo rende governabile e pianificabile dal punto di vista politico e topografico; al contrario, nelle pratiche quotidiane dello spazio la ripetizione circolare è dialetticamente connessa all'uso, che immette in questo movimento l'elemento del rinnovamento e della trasformazione. Per questo motivo, nei termini della filosofia di De Certeau, l'uso è un concetto fondamentale per interpretare l'abitare come pratica corporea quotidiana, in quanto si presenta come una forma di creatività: tramite l'uso, il quotidiano «si inventa»<sup>137</sup> dall'interno di quello stesso sistema che fissa e sclerotizza i comportamenti culturali e sociali in norme. Perciò, gli *utenti* del quotidiano infiltrano la loro creatività, il loro uso, tra le maglie di questo apparato, come una sorta di operazione di «bracconaggio»<sup>138</sup> che da forma a una differenza e a uno scarto dal *continuum* dell'agire. I diversi modi di usare il quotidiano, ovvero le molteplici modalità di creazione degli utenti, sono, appunto, le

---

<sup>132</sup> Un concetto estremamente affine alla forma-di-vita dell'estetica agambeniana può essere rintracciato in ambito teatrale, nella proposta spiazzante che Jerzy Grotowski introduce con il concetto del corpo-essenza del performer: l'essenza non ha niente di sociologico, non è uno status identitario; nel performer il rapporto tra corpo ed essenza si incarna e si vivifica nel corpo dell'essenza. Cfr. performer.

<sup>133</sup> Giorgio Agamben, *OPUS DEI. Archeologia dell'ufficio. Homo sacer, II, 5*, p. 127.

<sup>134</sup> Giorgio Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, p. 14.

<sup>135</sup> Michel De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Lavoro, Roma, 2010, p. 20.

<sup>136</sup> Maurizio Vitta, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, p. 15.

<sup>137</sup> Michel De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, p. 6.

<sup>138</sup> *Ibidem*.

pratiche del quotidiano: l'abitare figura tra questi usi, tra questi vari modi di creare lo spazio quotidiano, in particolare quello della città (insieme al viaggiare, al cucinare, al camminare...). A questo proposito, si evidenzia un netto parallelismo con alcune riflessioni di matrice urbanistica, a seguito del ripensamento che il rapporto dello spazio urbano con l'elemento della corporeità – e con quello della temporalità, come si vedrà – introduce anche in questo campo disciplinare, in merito alla nozione di abitare. Anche in questo ambito, infatti, l'abitare acquista un valore concettuale forte e si avvicina a una postura estetica, oltre i fattori sociologici e di politica territoriale pur predominanti in quest'ambito disciplinare. Sebbene non si rintracci un utilizzo intenzionale ed esplicito del sintagma "corpo abitante", proprio attraverso la lente delle pratiche quotidiane e dell'uso applicata ai modi del vivere urbano, in recenti scuole e proposte di ricerca l'abitante appare chiaramente come "colui che pratica uno spazio con il suo corpo"<sup>139</sup>: sia che vi risieda, sia che non vi risieda, un corpo può abitare una porzione della città, entro una temporalità più o meno provvisoria, perché la usa: «[...] L'abitante è incarnato in un corpo attivo e in un'età del percorso di vita, sia esso residente o non residente, nell'atto di effettuare i gesti, i percorsi, le scansioni temporali degli impegni quotidiani»<sup>140</sup>. Quindi, seguendo quest'approccio, anche l'abitare urbano è considerato al di là della forma abitativa e dell'identità del cittadino e assume la configurazione di corpo abitante, caratterizzandosi come pratica d'uso nel vivere quotidiano:

[...] La città abitata è di fatto un insieme di territori ai quali si accede da diverse scale spaziali per motivi di vita e lavoro da parte di abitanti. Alle forme fisiche di questo habitat, esito di processi storici di costruzione architettonica e urbanistica si coniugano le forme spaziotemporali a quattro dimensioni generate dal corpo umano attivo nell'atto di abitare<sup>141</sup>.

In questo senso, è particolarmente efficace richiamare una prospettiva interpretativa proposta di recente, quella delle popolazioni urbane, che porta a individuare anche un'altra caratteristica del corpo abitante, cioè il fatto di essere un corpo che intreccia strettamente la dimensione della spazialità a quella della temporalità. Infatti, come già è emerso in relazione alla circolarità quotidiana delle sue

---

<sup>139</sup> I riferimenti essenziali nel campo dell'urbanistica sono stati scelti in virtù del valore fondativo che i gruppi di ricerca che li hanno prodotti hanno in ambito nazionale: si tratta di ricerche avviate al Dipartimento di Architettura e Pianificazione del Politecnico di Milano che hanno avanzato ipotesi e proposte di lettura dello spazio urbano e dei fenomeni della città dal punto di vista spazio-temporale, dove cioè la dimensione del tempo risulta fondamentale per interpretare i fenomeni del mondo urbano e contribuisce a caratterizzarli nell'ottica delle "pratiche". A loro volta, questi riferimenti muovono da contributi che hanno fatto scuola nei seguenti ambiti: sociologia urbana (Lefebvre sui ritmi del quotidiano, Guido Martinotti, Nuvolati), architettura (Sandra Bonfiglioli), nelle ricerche anglosassoni di geografia spazio-temporale; cfr. Paolo Bossi, Stefano Moroni, Matteo Poli (a cura di), *La città e il tempo: interpretazione e azione*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 2010.

<sup>140</sup> Sandra Bonfiglioli, *Il progetto della città contemporanea. Il tempo ridisegna lo spazio dell'abitare e nuovi attori sociali sensibili all'organizzazione dei tempi della città si affacciano alla scena pubblica*, ivi, p. 149.

<sup>141</sup> Ivi, p. 150.

pratiche, l'elemento della temporalità è centrale nell'esperienza del corpo abitante; in questo caso, il corpo abitante è osservato dal punto di vista del ritmo con cui usa gli spazi e si qualifica come “corpo in movimento”, espandendo ulteriormente la sua tradizionale concezione. Per popolazioni urbane s'intende «insieme di soggetti che in modo temporaneo e intermittente condividono pratiche di vita quotidiana, costituendosi in quanto “soggetti a” tali pratiche e generando geografie spazio-temporali peculiari a partire dalle prese e dalle resistenze dei campi (supporti) entro i quali le loro pratiche transitano»<sup>142</sup>. Ovvero, il concetto di popolazione urbana si riferisce a singoli o gruppi di persone che *frequentano* uno spazio, *abitano temporaneamente* uno stesso luogo, per un certo periodo – anche breve o intermittente – e che, attraverso le loro abitudini incorporate, finiscono per caratterizzarlo e trasformarlo. Non è necessario che si tratti di comunità stabili: ciò che le definisce è il fatto di condividere pratiche, ritmi e modalità d'uso dello spazio, producendo così una particolare configurazione spazio-temporale. Si possono prendere ad esempio i consumatori di cultura che «per alcuni giorni all'anno scelgono di fare della città che ospita una rassegna ritenuta degna di attenzione la propria ‘casa’, costruendo con questa città un rapporto molto particolare, mediato e insieme intimo, selettivo e intenso»<sup>143</sup>. Allo stesso modo, si può parlare di popolazione urbana in relazione a chi vive quotidianamente le stazioni ferroviarie – lavoratori, pendolari – trasformandole in spazi abitati e riconoscibili. Lo stesso vale per i ricercatori che frequentano per un periodo i pressi di un centro di ricerca, per i parenti dei pazienti lungodegenti ricoverati lontano dalla propria città, oppure per gruppi più circoscritti e locali: gli skaters che occupano piazze e gradinate, chi pratica sport in strada, gli appassionati di musica nei pressi di piccole sale da concerto, i ciclisti sulle piste ciclabili, i corridori sui marciapiedi; questo a dimostrazione che non soltanto le grandi o medie città contemporanee sono coinvolte dal fenomeno. In tutti questi casi, ciò che accomuna tali soggetti non è l'appartenenza stabile a un luogo, ma l'uso ripetuto e ritmato di quello spazio, che li rende, per un tempo determinato, una popolazione. In questo senso, l'uso dei luoghi funzionalizzati, cioè progettati per una finalità prestabilita, da parte delle popolazioni accade in maniera imprevedibile, talvolta impropria, e fa parte di quelle infrazioni che da sempre rendono l'esperienza urbana «forza di veicolo del 'puro traffico', di luogo di transito, della transizione e delle transazioni»<sup>144</sup>. Questa condizione, essendo perenne e di lunga durata, scongiura il rischio di fissare troppo rigidamente l'avvento delle popolazioni all'altezza della città contemporanea e di trattarle soltanto come fenomeno storicizzato dell'era industriale e post-industriale. In questa accezione ampia di “modello”, il concetto di popolazione è interessante proprio perché è messo in relazione all'attraversamento, alla transizione e alla «corporalità

---

<sup>142</sup> Gabriele Pasqui, *Il ritmo, lo spazio e il movimento delle popolazioni urbane: appunti per un programma di ricerca*, ivi, p. 156-157.

<sup>143</sup> Gabriele Pasqui, *Città popolazioni politiche*, Jaka Book, Milano, 2008, p. 45.

<sup>144</sup> Ivi, note 39-40 p.

dell'esperienza urbana»<sup>145</sup>: è proprio questo aspetto incarnato che «orienta lo sguardo sulla dimensione della mobilità più che su quella della stanzialità, e conduce a ripensare in questi termini la stessa nozione di 'abitare'»<sup>146</sup>. È chiaro che attorno alla vasta questione della “mobilità” sono proliferate anche le analisi progettuali, o le raccolte dati nell'ambito della sociologia urbana o delle politiche territoriali, soprattutto nello stretto raggio degli sviluppi contemporanei dello spazio urbano: però, non sembrano queste le sole prospettive messe in campo dai movimenti delle popolazioni urbane, soprattutto se approcciati da un punto di vista specificatamente critico. I movimenti delle popolazioni urbane, infatti, si generano proprio «dal modo in cui gli individui abitano l'esperienza urbana»<sup>147</sup> e, per questo, sono portatori di un carattere estetico della mobilità che è direttamente connesso alla fisionomia del corpo abitante che si sta delineando. Nello specifico, se per le popolazioni urbane abitare lo spazio significa usarlo e usare lo spazio significa muoversi, il richiamo a questo modello è utile per far emergere un altro aspetto peculiare del corpo abitante, ovvero il movimento del transitare, dell'attraversare, del passare. A questo proposito, nell'ambito di questi approcci allo spazio urbano, si parla di «abitare itinerante»<sup>148</sup>, dove “itinerario” indica proprio un percorso «per l'uso che se ne fa»<sup>149</sup>: itinerario è la «modalità d'uso del territorio della gente che (e in quanto) si muove»<sup>150</sup> e i “territori dell'abitare” sono accomunati a quelli che Tarrus definisce «territori di circolazione»: per i corpi itineranti

il territorio dell'abitare è costituito dai posti dove “fanno qualcosa”, dalle tappe dei percorsi che vogliono/debbono compiere abitualmente – non necessariamente in modo regolare, anche se più spesso è così – e che hanno frequenza e tracciati diversi nel tempo (quotidiano, settimanale, per periodi brevi e meno brevi)<sup>151</sup>.

Perciò, il corpo non abita solamente restando e allocandosi entro perimetri territoriali e architettonici ben definiti, secondo invece l'ethos tradizionalmente tipico dell'abitare, cioè quello di tracciare i limiti e i confini della sua appartenenza. Secondo Jean-Luc Nancy l'uomo-abitante è «di passaggio»

---

<sup>145</sup> Ivi, p. 19. Pasqui inserisce la domanda sulla corporalità del vivere urbano all'interno di una serie di questioni aperte dalla prospettiva delle popolazioni urbane, rilevanti per la disciplina, ma non pertinenti all'approccio proposto in questa sede: ad esempio, la questione delle politiche urbane, oppure dei conflitti e delle rotture che sorgono nei rapporti tra società insediate e territorio per l'aumentare della differenza tra popolazioni e la conseguenza di questa situazione sul governo del territorio.

<sup>146</sup> Gabriele, Pasqui, *Il ritmo, lo spazio e il movimento delle popolazioni urbane: appunti per un programma di ricerca*, p. 159.

<sup>147</sup> Gabriele, Pasqui, *Città popolazioni politiche*, p. 46.

<sup>148</sup> Cfr. Pier Luigi Crosta, *L'abitare itinerante come 'pratica dell'abitare': che costruisce territori e costruisce popolazioni. Politicità delle pratiche*, in Id., *Il territorio “è l'uso che se ne fa”*, Franco Angeli, Milano, 2010, pp. 119-132.

<sup>149</sup> Ivi, p. 128.

<sup>150</sup> Ivi, p. 120.

<sup>151</sup> Ivi, p. 131.

(*en passant*)<sup>152</sup>, perché l'essere umano fa esperienza dello spazio in un'inesausta tensione tra restare ed andare, tra un "qui" e un "là", un "ora" e un "allora" ("allora" del passato, "allora" del futuro), un interno e un esterno. In quest'ottica, il movimento dell'abitante è sempre un passare-oltre, un oltre-passare, e il suo localizzarsi è sempre anche un dis-localarsi: infatti, il suo è un corpo che è abile a muoversi in una «dinamica di orientamento»<sup>153</sup> dove "familiarizzare" non significa soltanto aderire a uno spazio e a un tempo noti, quanto anche guardare altrove e confrontarsi corporalmente con spazi e tempi altri.

A questo punto, dopo aver delineato la natura mobile del corpo abitante e aver caratterizzato questo suo movimento come un transito tra il familiare e l'estraneo, tra l'interno e l'esterno, si precisa un'altra sua proprietà: il corpo abitante, cioè, esprime una particolare qualità dell'appartenenza che si può definire «compenetrazione»<sup>154</sup> o «co-appartenenza», quest'ultima in particolare riferita alle popolazioni urbane: «in riferimento alle popolazioni urbane, possiamo abitare (temporaneamente e contingentemente) lo stesso spazio (un vagone della metropolitana; un'area dismessa dove si svolge un rave party) senza che, ex ante, nulla ci accomuni»<sup>155</sup>. Con questa appartenenza-estranea non s'intende qui un'alienazione solipsista e indifferente, quanto una particolare dinamica di regolazione dei rapporti tra interno ed esterno nel corpo che abita, che rispecchia l'alternanza tra vicinanza ed estraneità riscontrata nell'abitare come attraversamento e passaggio. Come si è visto, da una parte il corpo compie un'azione soggettiva di generazione e trasformazione dello spazio in cui si muove, lo usa; dall'altra, contemporaneamente, l'uso dello spazio implica un'aderenza ad esso che plasma il corpo stesso, lo immerge, veicola una dispersione di sé nella materia.

#### 2.4 *Itineranza e memoria esercitata*

Questa speciale modalità di appartenenza sul doppio binario dell'usare e dell'essere plasmato, della differenziazione e dell'immersione, coincide con la definizione che dà Ricoeur dell'abitare come «bisogno di riparo e circolazione»<sup>156</sup>; in connessione con questa "ambivalenza", le riflessioni del filosofo sull'atto di abitare forniscono una chiave di lettura essenziale per accostare la compenetrazione del corpo abitante a un'ulteriore caratteristica che, di nuovo, lega indissolubilmente spazio e tempo: cioè, la natura di corpo memoriale. Per chiarire questo aspetto, occorre rifarsi a due

---

<sup>152</sup> Jean-Luc Nancy, *La città lontana*, Ombre Corte, Verona 2002.

<sup>153</sup> Carla Danani, *Abitanti, di passaggio. Riflessioni filosofiche sull'abitare umano*, Aracne editrice, Roma, 2013, p. 19.

<sup>154</sup> Maurizio Vitta, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, p.

<sup>155</sup> Gabriele Pasqui, *Città, popolazioni, politiche*, p. 59.

<sup>156</sup> Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, edizione italiana a cura di Daniella Iannotta, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2003, p. 210.

nozioni fondamentali per Ricoeur e metterle in relazione al posto che occupa il corpo nella sua concezione di abitare come atto: l'itineranza e la memoria esercitata. Innanzitutto, si potrebbe pensare che itineranza e memoria esercitata pertengano ad ambiti della riflessione ricoeuriana apparentemente autonomi: da una parte «con lo strano vocabolo “itinerranza”, vengono intrecciate nella forma dell'intrigo e del paradosso, l'elemento dell'abitare come stare e l'elemento dell'abitare come continuo errare»<sup>157</sup>; sul versante della fenomenologia della memoria, invece, la memoria esercitata si contrappone al ricordo inteso come immagine immagazzinata nella mente, è «la praxis in cui consiste la ricerca del ricordo», ovvero l'esperienza della memoria viva, praticata, che si dà continuamente come azione incarnata e precede sia la dichiarazione che la rimemorazione di un evento. Però, in Ricoeur, è indubbio lo stretto dialogo che intercorre tra spazialità e forme della memoria, in quanto la memoria, così come viene rapportata al progetto narrativo, negli scritti sulla città, questo rapporto si estende alla progettualità nello spazio urbano, in una sorta di parallelismo tra architettura e narrazione che fa perno sulla teoria dei tre stadi della *mimesis*<sup>158</sup>; nello specifico, l'atto di abitare pertiene alla prima fase che il filosofo chiama «pre-figurazione», dove ancora agiscono lo spazio vissuto dal corpo, denominato «posto»<sup>159</sup>, e la memoria vissuta, i quali, però, non sono puramente mutevoli e informi come uno stato di natura: a questo livello, le pulsioni e i bisogni di riparo e di movimento già si traducono in atti. Infatti, a ben guardare, l'atto di abitare si colloca in una zona di passaggio, cioè «ai confini dello spazio vissuto e dello spazio geometrico»<sup>160</sup>; per Ricoeur, lo spazio geometrico è una griglia di località “qualsiasi” che hanno la forma di linee, punti, superfici, volumi, distanze e si posiziona tra lo spazio vissuto (lo spazio della pre-figurazione, appunto) e lo spazio pubblico. Nell'atto dell'abitare lo spazio geometrico e lo spazio vivente si compenetrano, così come il tempo della vita si mescola prepotentemente a quello misurato; in questo modo, la doppia tendenza dell'andare e del venire propria di questo atto, si colloca in uno stato “liminale” che sembra richiamare

---

<sup>157</sup> Pier Aldo Rovatti, *Architettura e Narratività nel pensiero di P. Ricoeur. Storia di una applicazione inaspettata*, in Pietro De Rossi, Claudio De Luca, Emanuela Tondo (a cura di), *Architettura e narratività*, Unicopoli, Milano, 2000, pp. 63-69 (p. 68). In realtà, in Ricoeur, l'esplicito uso della categoria dell'itineranza si riscontra in relazione alla mobilità e all'erranza del fenomeno urbano, cfr. Paul Ricoeur, *Urbanizzazione e secolarizzazione*, in Franco Riva (a cura di), *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricoeur*, pp. 107-121. Il termine “itinerranza” compare soltanto nella versione dell'intervento *Architettura e narratività* presentata alla Triennale di Milano, in AA.VV., *Identità e differenze, Triennale di Milano XIX Esposizione Internazionale 1994*, vol. 1, Electa, Milano, 1996, p. 72. Successivamente, Ricoeur stesso riconduce i contenuti di questo stesso saggio, che nelle versioni successive non contiene il termine esplicito, al concetto di itineranza: «[...] Davo compimento al saggio con un elogio dell'itineranza», in Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, p. 210. Cfr. su questo Franco Riva, *L'angoscia dell'abitare. Ricoeur, Lyotard e la città postmoderna*, in Id. (a cura di), *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricoeur*, pp. 15-23.

<sup>158</sup> «Avevo tentato di trasporre sul piano architettonico le categorie legate alla triplice mimesis, esposte in *Tempo e racconto I: prefigurazione, configurazione, rfigurazione*»: Ricoeur dichiara così i suoi intenti rispetto all'intervento alla XIX Esposizione Internazionale della Triennale di Milano (1994), in Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, p. 210. Per un approfondimento delle tre categorie della *mimesis*, che il filosofo pone innanzitutto come categorie letterarie, cfr. Id., *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano, 1986.

<sup>159</sup> Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, p. 211.

<sup>160</sup> Ivi, p. 210.

lo statuto di forma-di-vita: cioè, quello che Ricoeur definisce un «abitare-costruire»<sup>161</sup> dove l'*habitus* è organico e l'organico è *habitus*, in un «insieme di gesti, di riti, per le principali interazioni della vita»<sup>162</sup> non ancora progettato né razionalizzato. Queste operazioni hanno l'aspetto di «ritmi, di arresto e di movimento, di stanziamenti e di spostamenti»<sup>163</sup> e vengono chiamate «operazioni di circolazione»<sup>164</sup>: «Il cammino, la strada, la via, la piazza, fanno parte del costruire nella misura in cui gli atti che guidano fanno anch'essi parte integrante dell'atto di abitare»<sup>165</sup>.

L'abitare è investito della medesima tensione tra «ubicazione» e «spostamento»<sup>166</sup>, tra stare ed errare, che connota il corpo vissuto e l'esperienza viva di questa corporeità immersa in spazi e tempi quotidiani:

Il corpo, questo qui assoluto, è il punto di riferimento sia del là, vicino o lontano, dell'incluso e dell'escluso, dell'alto e del basso, della destra e della sinistra, dell'avanti e del dietro, dia altrettanto di dimensioni asimmetriche che articolano una tipologia corporea, che non procede senza una qualche valorizzazione etica, per lo meno implicita, per esempio quella dell'altezza o quella del lato giusto. A queste dimensioni corporee si aggiungono, da una parte, le posture privilegiate – in piedi, coricato – le misure – gravità, leggerezza – gli orientamenti in avanti, all'indietro, di lato, tutte determinazioni suscettibili di valori opposti: l'uomo che agisce, come l'uomo che sta in piedi, il malato e anche l'amante nella postura coricata, la gioia che solleva e innalza, la tristezza e la melanconia che abbattono, e via dicendo. Su queste alternanze di quiete e movimenti si innesta l'atto di abitare, che ha le sue polarità: risiedere e spostarsi, ripararsi sotto un tetto, entrare da una porta e uscire fuori<sup>167</sup>.

È quindi evidente l'intreccio tra piano spaziale e piano temporale di queste alternanze: dal punto di vista spaziale «il luogo non è soltanto il vuoto in cui stabilirsi [...], ma è anche l'intervallo da percorrere. La città è il primo involucro di questa dialettica tra dimora e dislocazione»; ugualmente, a livello temporale «i luoghi sono posti in cui succede, accade qualcosa, in cui dei cambiamenti temporali seguono dei tragitti effettivi lungo intervalli che separano e ricollegano tra loro i luoghi»<sup>168</sup> Ecco perché, tramite Ricoeur, si può definire l'itineranza del corpo abitante come «spazio che si fa tempo, tempo che si fa spazio. È corpo vissuto: condizione umana, condizione urbana»<sup>169</sup> e

---

<sup>161</sup> Paul Ricoeur, *Architettura e narrativa*, in Franco Riva (a cura di), *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricoeur*, p. 60

<sup>162</sup> Ivi, p. 64

<sup>163</sup> Ivi, p. 63

<sup>164</sup> Ivi, p. 69

<sup>165</sup> Ivi, p. 70

<sup>166</sup> Ivi, p. 75

<sup>167</sup> Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, p. 209.

<sup>168</sup> Paul Ricoeur, *Architettura e narrativa*, p. 60.

<sup>169</sup> Franco Riva, *L'angoscia dell'abitare. Ricoeur, Lyotard e la città postmoderna*, p. 5.

ribadire «l'esigenza espressa che questa "itineranza" appartenga ai modi della "speranza" piuttosto che a quelli di un vagare senza più ritrovarsi, di uno "spaesamento", di un puro errare nella città»<sup>170</sup>; che sia, insomma, un perdersi e non uno smarrirsi.

Dunque, l'abitare avviene come atto in una "spazialità corporea e ambientale" e l'itineranza porta con sé un elemento temporale che si traduce in attraversamenti, interruzioni, ritorni che non ancorano l'abitare in un sistema di cronologie lineari; allo stesso modo, quando la memoria viva si esercita, il corpo e l'ambiente sono connessi nel segno di un ricordo che non si fissa in una dichiarazione, in un archivio e nemmeno in una traccia iscritta o costruita, bensì si forma mentre si pratica il presente, quando il passato sorge insieme al gesto e nella situazione – ad esempio, nei "ricordi-tipo" come abitare una determinata città, viaggiare in una certa parte del mondo... -<sup>171</sup>. La memoria esercitata viene quindi ricondotta alla memoria viva: l'esercizio trasforma il ricordo da sostantivo alla forma verbale riflessiva "ricordarsi"; per Ricoeur, «questo verbo designa il fatto che la memoria è esercitata»<sup>172</sup> e, pertanto, praticare la memoria è un processo autonomo che significa «mettersi alla ricerca di un ricordo perduto e ritrovato»<sup>173</sup>. Questa azione verbale esprime, perciò, un "fare memoria", nel senso proprio di memoria che fa e si fa: ricordarsi non indica un arrivo o una meta, bensì uno stato di transito e una «utilizzazione»<sup>174</sup>, la memoria come forma di uso. In questo senso, la natura d'uso della memoria esercitata esprime puntualmente le implicazioni memoriali insite nel corpo abitante.

Infine, tramite il rapporto tra memoria e abitare, si può definire il corpo abitante attraverso un tratto fondamentale per trasferire la nozione interpretativa in campo teatrologico: cioè, la sua potenzialità creativa, che agisce sotto forma di (ri)composizione. A questo proposito, per rintracciare strumenti e modi con i quali il corpo abitante compone, è necessario tornare alle pratiche spaziali di De Certeau che sono, appunto, modalità di creazione del quotidiano: infatti, De Certeau rapporta le pratiche dello spazio, in particolare i modi di creazione del passante, con specifiche pratiche significanti, tra le quali compare il ricordo, insieme alla leggenda e al sogno. Prima, però, è bene specificare che da questo punto di vista l'ottica di Ricoeur non si presterebbe a dar conto dello stretto legame tra creazione e pratiche incarnate come quella del corpo abitante. Senza sconfinare nell'ambito delle amplissime riflessioni ermeneutiche che coinvolgono i rapporti tra memoria e progetto narrativo in Ricoeur, basti qui dire che l'atto vissuto e memoriale viene progressivamente costruito in simboli e segni che ne contengono la traccia, fino alla coincidenza della creazione con l'interpretazione. Infatti, sebbene il

---

<sup>170</sup> Ivi, p. 10.

<sup>171</sup> Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, p. 208.

<sup>172</sup> Ivi, p. 83.

<sup>173</sup> Ivi, p. 133.

<sup>174</sup> «L'esercizio della memoria sta nella sua utilizzazione», ivi, p. 84.

filosofo contempra la presenza di un aspetto compositivo nell'abitare, per lui il processo di composizione non si concentra immediatamente nell'azione della memoria esercitata e dell'abitare come atto, ma coinvolge altre due fasi della strutturazione creativa: la seconda fase di configurazione, quella della costruzione – architettonica, nel caso dello spazio urbano – e, poi, la terza fase di ri-figurazione, con la «composizione ragionata e riflessiva dello spazio e del tempo»<sup>175</sup> nei luoghi di memoria e nello «spazio abitato», dove la creazione si configura infine come atto interpretativo; come si è detto, invece, la memoria esercitata è precedente alla struttura compositiva, dato che pertiene alla fase della pre-figurazione, così come l'abitare come atto. Sarà utile esemplificare la questione solamente per quanto pertiene l'abitare, trattando il rapporto tra lo spazio geometrico e quello che il filosofo chiama «spazio abitato»<sup>176</sup>, frutto delle operazioni di composizione: grazie a queste, infatti, avviene una duplice e contemporanea trasformazione, dove i posti del vivere assumono un inquadramento geometrico e, viceversa, la geometria assume l'identità di «posto vissuto» attraverso l'atto compositivo del costruire. Quando i posti sono inseriti in un sistema, la loro forza compositiva non si annulla, anzi si potenzia attraverso l'interpretazione: in questo senso, i luoghi di memoria elementi spaziali che recano traccia del vissuto e l'azione creatrice dell'abitante diventa quindi una ricostruzione memoriale in quei segni «delle testimonianze riattualizzate del passato che non è più ma che è stato»<sup>177</sup>.

## 2.5 *Abitabilità e porosità nell'invenzione del quotidiano*

Anche De Certeau riconosce una «formalità complessa» alle operazioni di composizione del corpo nello spazio quotidiano, ma riconduce questo sistema di regole a quella «ratio popolare»<sup>178</sup> dove modo di pensare e modo di agire sono sovrapposti e accadono insieme. Per De Certeau, la pratica del corpo abitante, concentrata soprattutto nel passante, è essa stessa simbolo e segno e la sua creatività è incarnata, così come è incarnato il lato creativo della memoria. La creazione del corpo abitante, dunque, si può annoverare tra le «tattiche»<sup>179</sup> di ri-composizione operate delle pratiche del passante (e, più ampiamente, dalle pratiche dello spazio urbano): la creazione come «tattica» è un'*ars*, ma non una *tecné*, ovvero è un insieme di competenze che, però, non si esprimono tramite l'acquisizione di tecniche protocollari e non sono finalizzate alla progettazione di modelli normativi, o di sistemi

---

<sup>175</sup> Paul, Ricoeur, *Architettura e narrazione*, p. 92.

<sup>176</sup> Paul, Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, p. 207.

<sup>177</sup> Paul, Ricoeur, *Architettura e narrazione*, p. 92.

<sup>178</sup> Michel De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, p. 10.

<sup>179</sup> Ivi, p. 14.

disciplinari e disciplinanti. Secondo questa linea, la competenza creatrice di questi corpi si esercita grazie a un'aderenza promiscua e compromessa con la materialità in cui si muovono: uno spazio di vita di cui essi hanno «una conoscenza altrettanto cieca dei contatti fisici amorosi»<sup>180</sup>. Questo accecamento, però, non rimanda affatto a una condizione di incapacità o di ignoranza, anzi indica l'alto livello di formalità, “formalità complessa” appunto, di un sapere che, però, non è visivo, ma organico e mnemonico come «le astuzie e le simulazioni delle piante e dei pesci»<sup>181</sup>. La modalità creativa di questo “saper fare” è un'azione di ri-composizione, ovvero di ri-combinazione e di ri-uso di elementi materiali già pre-ordinati in un sistema. Questi elementi sono stati inseriti in una struttura da una razionalità progettante, che può essere di tipo politico, artistico o etico; però, al corpo che la abita si rivelano una serie di interstizi e crepe interne dove poter infiltrare il proprio modo di essere al mondo, senza distruggere il sistema fissato dall'”autore”, ma facendovi affiorare la propria memoria e le proprie «storie mute»<sup>182</sup>.

Oltre – e insieme – al valore politico e sociologico evidente di questa potenza trasformatrice «di straforo», per altro esplicitato dallo stesso De Certeau, qui interessa ribadire la forza estetica di queste piccole pratiche “anti-disciplinari” in relazione al corpo abitante come corpo creativo, dato che questa ricomposizione ad opera del passante è un vero e proprio modo di tradurre esperienza in significato, attraverso la connessione imprevedibile e imprevista di elementi e situazioni eterogenee dell'esistenza quotidiana, riusate dall'interno. Più nello specifico, quindi, la creazione del corpo del passante avviene innanzitutto attraverso una «opaca mobilità»<sup>183</sup>, cioè un vagare basso, immerso dentro le crepe della struttura; poi avviene una selezione di «situazioni percettive» (ad esempio sequenze di cavità, convessità, spigoli, emergenze verticali, piani orizzontali...) <sup>184</sup>, dove per “percezione” si intende una dinamica pratica di azione-reazione del corpo alle forme degli spazi; infine, queste “schegge” improvvise e apparentemente irrelate e distanti si giustappongono in sequenze e mosaici, a partire da richiami di memorie e usi stratificati. Ecco, quindi, che: «Il corpo dell'abitante si fa attore che tiene da solo la scena, disegnando un fitto reticolo di relazioni percettive che il tempo rinnova nell'abitudine come una figurazione caleidoscopica»<sup>185</sup>.

Per De Certeau, la ratio inventiva di colui che si muove come passante nello spazio urbano si serve di strumenti compositivi, che non a caso recupera dalla retorica dell'«espressione quotidiana» in particolare proprio dalla «retorica abitante»<sup>186</sup>: la sineddoche e l'ellissi. Dunque, per selezione e ri-

---

<sup>180</sup> Ivi, p. 145.

<sup>181</sup> *Ibidem*.

<sup>182</sup> Ivi, p. 18.

<sup>183</sup> Ivi, p. 145.

<sup>184</sup> Maurizio Vitta, *Dell'abitare. Corpi oggetti spazi*, p. 99.

<sup>185</sup> Ivi, p. 125.

<sup>186</sup> Michel De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, p. 154.

composizione s'intende un vero e proprio "tagli e cucì" che il corpo fa con il suo vagare, con il suo abitare in movimento: procede, quindi, con spostamenti per addensamento e dilatazione, cioè concentrandosi su un dettaglio ambientale a campo stretto o assemblando più dettagli in un campo largo (la parte per il tutto, il tutto per la parte); contemporaneamente, opera dei salti fisici e di senso tra un luogo e l'altro, tessendo reti che congiungono distanze e, viceversa, separano luoghi vicini. In questo modo, singoli elementi spaziali diventano interi mondi abitabili, ad esempio un vicolo sta per una zona di città, una panchina sta per un quartiere di ritrovo, un bar sta per il centro; allo stesso modo, parti, tragitti, elementi spaziali vengono elusi o tagliati perché poco o raramente percorsi, altri si uniscono in scorciatoie o si avvicinano per abitudine, perché congiunti da un uso concreto e/o affettivo, ad esempio l'ingresso principale di una chiesa viene "bypassato" tramite un ingresso laterale, un marciapiede è omesso in favore di una stradina sterrata, gli edifici tra la pasticceria e la panetteria di fiducia non sono degni di nota, nelle abitudini sensoriali della mattina...

Se si considerano queste operazioni compositive come un modo di significare lo spazio, dalla riflessione di De Certeau emerge un altro concetto fondamentale per caratterizzare l'azione creativa del corpo che abita: l'abitabilità. Il funzionamento delle pratiche dello spazio viene paragonato a quello delle pratiche significanti del ricordo, oltretutto della leggenda e del sogno, ovvero esse "fanno credere" – sono credibili –, fanno ricordare – sono memorabili –, rievocano un "grado zero" originario e comune di valori e modi di fare – sono primitive –: recuperano, dunque, «un elemento di memoria silenziosa e replicata [...] contrassegnato da un'origine in-fantile»<sup>187</sup>, che sta «nei gesti e nei corpi in cammino»<sup>188</sup>. Questi funzionamenti sono agenti di «abitabilità», rendono abitabile uno spazio, cioè «creano nel luogo stesso quell'erosione o non luogo che vi scava la legge dell'altro»<sup>189</sup>. Più precisamente, all'interno di un sistema sovraccarico e saturo di significati che aderiscono ad un codice univoco e prestabilito tramite tecniche modellizzanti, le forme espressive che emergono da queste pratiche-poetiche alternative rimandano a spazi e tempi «in più o in eccesso»<sup>190</sup> rispetto ai territori già stabili e sistematizzati, perché «aprono lo spazio ad altro»<sup>191</sup>. Questo spiraglio è una «possibilità di passaggio ad altri paesaggi»<sup>192</sup>, sia verso un "passato sopito" che si è incorporato, sia verso una promessa futura che si configura come "presenza di assenza": attimi già realizzati, attimi ancora da realizzare. Perciò, la loro potenza assume carattere di desiderio, irrompendo come uno scoppio, come una scheggia che zampilla da dentro la compattezza di una materia che si ritiene già composta e preformata, per comprometterla; questa incrinatura rende permeabile la materia, cioè crea vuoti,

---

<sup>187</sup> Michel De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, p. 161.

<sup>188</sup> *Ibidem*.

<sup>189</sup> *Ibidem*.

<sup>190</sup> Ivi, p. 162.

<sup>191</sup> Ivi, p. 163.

<sup>192</sup> Ivi, p. 164.

lacune, spiragli: essere abitabile, dunque, significa fare posto al vuoto e gli spazi di abitabilità sono «sbocchi, possibilità di uscire e rientrare»<sup>193</sup>.

Dal momento che l'azione creativa del corpo abitante si realizza nell'apertura di varchi attraversabili in direzioni molteplici e vuoti scavati dall'uso dove emergono azioni non programmate, è possibile assegnarle una collocazione ancor più precisa in quella sfera dell'esperienza estetica che si caratterizza per la «fisicità dilatata delle relazioni sensoriali fra soggetto e oggetto, fra corpo e spazio, fra esterno e interno»<sup>194</sup>, attraverso il concetto di «porosità» secondo Walter Benjamin.

Infatti, la materia porosa non sta “semplicemente” ad indicare una materia permeabile e plasmabile, con un'evidente attitudine ad essere modellata per creare e costruire opere e forme compiute, in alternativa alla sfera ottica delle immagini e alla percezione esclusivamente visiva del reale. Per Benjamin, la porosità è una dimensione estetica e pratica, esperienziale e concreta, che trova una delle sue più esplicite declinazioni proprio in riferimento alle forme e agli spazi di una città, Napoli: rispetto alla sua pietra, la porosità si incarna nelle grotte scavate nelle rocce sulla riva, dove le cavità talvolta diventano vere e proprie porte e le fessure sono magazzini, oppure ripari abitativi per la notte, così come le grotte naturali racchiudono la vita quotidiana nella loro orizzontale profondità – vi sono osterie di pescatori, musiche e luci –<sup>195</sup>.

Ugualmente «porosa» è l'architettura: qui, il termine è sinonimo sia di «nascosta e incassata»<sup>196</sup>, come la tipica chiesa inserita senza soluzione di continuità tra gli edifici civili, sia di «spazio idoneo a diventare teatro di nuove impreviste circostanze», dunque aperto e mutevole, come gli isolati sono spazi intermedi tra la stanza e la strada, tra il pubblico e il privato. In questo senso, «costruzione e azione si compenetrano in cortili, arcate e scale. [...] Si evita ciò che è definitivo, formato. Nessuna situazione appare come essa è, pensata per sempre, nessuna forma dichiara il suo “così e non diversamente”»<sup>197</sup>. Inoltre, l'essenza porosa esprime anche una dimensione temporale quotidiana che sfuma i confini e i perimetri del tempo misurato e dei calendari in un indistinto ritmo oscillante tra sospensione e azione, in modo imprevedibile e dialettico: «il giorno di festa pervade ogni giorno feriale. La porosità è la legge che questa vita inesauribilmente fa riscoprire. Un grano di domenica è nascosto in ogni giorno della settimana, e quanto del giorno feriale vi è in questa domenica!»<sup>198</sup>. Oppure, questo stato si manifesta in una «[...] compenetrazione di giorno e notte, rumori e silenzio,

---

<sup>193</sup> Ivi, p. 162.

<sup>194</sup> Fabrizio Fiaschini, «porosità» e «innervazioni»: *l'altro teatro di Walter Benjamin* (inedito, in corso di pubblicazione).

<sup>195</sup> Cfr. Walter Benjamin, Asja Lacis, *Napoli*, in Id., *Opere Complete. II. Scritti 1923-1927*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di Enrico Gianni, Einaudi, Torino, 2002, pp. 37-46.

<sup>196</sup> Ivi, p. 39.

<sup>197</sup> Ivi, p. 40.

<sup>198</sup> Ivi, p. 41.

luce esterna e oscurità interna, di strada e casa [...] veri laboratori di questo grande processo di compenetrazione sono i caffè. La vita in essi non può sedersi per ristagnare»<sup>199</sup>.

Sempre attraverso il serbatoio di immagini napoletane, la porosità definisce quindi una precisa attitudine al movimento e al ritmo che ingloba i comportamenti individuali e collettivi in una sorta di flusso di vita discontinuo e pervade di organicità ogni *habitus* e viceversa: «[...] queste vite, mai completamente messe a nudo, ma ancor meno chiuse all'interno dell'oscuro casermone nordico, si precipitano fuori dalle case a pezzi, compiono una svolta ad angolo e scompaiono, per poi prorompere nuovamente»<sup>200</sup>.

Già da questa caratterizzazione della “porosità” è evidente che questo stato si trasla dalla pura materia alla pratica, dal *medium* all'esperienza: si tratta di una «compenetrazione» tra interno ed esterno, quindi sia uno scavo da fuori a dentro, cioè una familiarizzazione, sia un'insinuazione da dentro a fuori, ovvero un estraniamento; da questo intreccio, pertanto, si generano spazi e tempi attraversabili, da un lato per penetrare il mistero dell'intimità, dall'altro per infiltrarsi in un altrove.

Questa compenetrazione rimanda immediatamente alla natura del corpo abitante, il quale, come si è detto, si muove tra riparo e circolazione e oltrepassa i confini tra “qui e là”, sia in senso spaziale che memoriale; perciò, è utile fare riferimento a una declinazione più specifica della porosità benjaminiana, ovvero quella legata all'abitare. In quest'ottica, Benjamin parte da Napoli proprio per estendere il dominio del concetto oltre il territorio d'origine, in una sorta di spazio di indistinzione tra casa e città:

Così, la casa non è tanto il rifugio in cui gli uomini si ritirano, quanto l'inesauribile serbatoio da cui escono a fiotti. Non solo dalle porte prorompe la vita, non solo sulla piazza antistante dove la gente fa il proprio lavoro seduta su una sedia (poiché ha la capacità di trasformare in tavolo il proprio corpo). Gli arredi domestici pendono dalle finestre come piante in vaso. [...] Come l'ambiente domestico si ricrea sulla strada, con sedie, focolare e altare, così, solo in maniera molto più chiassosa la strada penetra all'interno delle case. [...] una dilatazione dei confini che è immagine speculare della più radiosa libertà di spirito<sup>201</sup>.

Dunque, in altri casi, benché la nozione di porosità non venga esplicitamente richiamata, gli elementi costitutivi di questa esperienza riverberano in rappresentazioni urbane dove la compenetrazione *intérieur-extérieur* non è solo presentata con il suo portato storico-politico, ma lascia ampi margini per interpretazioni di natura estetica. Infatti, in primo luogo, questa intersezione è riferita ad una precisa dimensione spaziale e temporale non soltanto culturalmente connotata per lo più in senso

---

<sup>199</sup> Ivi, p. 45.

<sup>200</sup> Ivi, p. 40.

<sup>201</sup> Ivi, p. 44.

popolare e primitivo, ma connessa anche all'organicità tipica di una percezione della vita originaria e antica: in questa dimensione il tempo sospeso in un'indeterminatezza non programmata viene in contatto con la condizione spaziale liminale dell'abitare una soglia, un'insenatura tra intimità e terra comune. Ad esempio, un simile fenomeno poroso accade a San Gimignano:

Passata la Porta San Giovanni, ci si sente in un cortile, non in una strada. Anche le piazze sono cortili, e in tutte ci si sente al riparo. Quel che spesso si trova nelle città del Sud, in nessun altro luogo è tangibile come qui; ossia che l'uomo che le abita fa dura fatica a rammentarsi di ciò che gli occorre per vivere, tanto il profilo di questi archi e di questi merli, l'ombra e il volo dei colombi e delle cornacchie gliene fa scordare il bisogno. [...] Là dove si può stare in piedi, ci si può anche sedere. Non soltanto i bambini, ma anche le donne hanno il loro posto sulla soglia di casa, a stretto contatto con la terra<sup>202</sup>.

Con tutt'altra dimensione – quelle della massa e del collettivo –, anche Mosca, nel suo aspetto labirintico, presenta alle esplorazioni di Benjamin un lato di assoluta fusione tra meandri interni – privati – e strade esterne – pubbliche –, tra tempo fluido dell'”andirivieni” e del fermento e sospensione silenziosa dell'inverno e sopra la distesa dei suoi tetti:

[...] il moscovita seduto nelle piccole slitte resta immerso tra uomini e cose. Se poi capita che debba portarsi dietro una cassetta, un bambino o un canestro [...] allora veramente si fonde nel corale via vai della strada. Nessun'occhiata dall'alto in basso. Un soffice, fugace scivolare, lambendo cose, persone, animali. Ci si sente come un bambino che sulla sua sediolina giri per la casa<sup>203</sup>.

Oppure, in un contesto sociale ed economico ancora diverso, la sensazione infantile di una risonanza tra interni delle dimore e aperture sulla città è incarnata nei cortili di Berlino sovrastati dalle logge, dove l'abitare sconfinava verso il fuori, senza soluzione di continuità, come Benjamin stesso rievoca, tra le schegge dei ricordi berlinesi:

Dal tempo in cui ero bambino le logge si sono murate meno che gli altri locali. Ma non soltanto per questo mi sono ancora vicine. È piuttosto per il conforto che si offre, nella loro inabitabilità, a chi più non riesce a trovar dimora in alcun luogo. In loro la casa del berlinese ha i suoi confini. Berlino – anzi il dio stesso della città – comincia qui. Esso le abita così tenacemente da non tollerare niente di effimero accanto a sé. Sotto la sua tutela spazio e tempo ritrovano se stessi, e l'uno l'altro. Entrambi giacciono qui ai suoi piedi»<sup>204</sup>.

---

<sup>202</sup> Walter Benjamin, *San Gimignano*, in Id., *Immagini di città*, con una nota di Peter, Szondi, Einaudi, Torino, 1971, p. 66.

<sup>203</sup> Walter Benjamin, *Mosca*, ivi, p. 29.

<sup>204</sup> Walter Benjamin, *Infanzia berlinese*, Einaudi, Torino, 1973, p. 113.

Le logge si presentano come «le finestre di quei cortili che sono ritagliate in muri cadenti e dietro cui brilla una lampada»<sup>205</sup>, o spazi di riparo entro cui, però, s'infiltrano e permangono elementi urbani, che Benjamin assurge a spazi prediletti della sua infanzia, proprio in virtù della loro miscela percettiva: «[...] Il battito ritmato della metropolitana o dei tappeti percossi cullava il mio sonno lassù. Era la culla in cui nascevano i miei sogni»<sup>206</sup>.

[...] Vi saliva, smorzato, il rumore della strada [...]; mi consentiva di spingere lo sguardo su cortili stranieri con portinai, bambini e suonatori d'organino. Erano peraltro più voci che forme quelle che mi si offrivano di lassù. E il quartiere era elegante e l'animazione nelle sue corti mai febbrile [...] e nessun'onda della marea sonora con cui le campane dei Dodici Apostoli e di San Matteo la investivano andava perduta, ma tutte vi restavano stratificate fino a sera<sup>207</sup>.

Paragonate alle logge, anche le fermate delle carrozze, talvolta, presentano la natura porosa di spazi cittadini abitabili in senso intimo: «[...] Questi luoghi d'attesa, la cui pace solo raramente era turbata dall'affollarsi o dal ripartire delle carrozze, erano per me remote province del mio cortile»<sup>208</sup>.

Sulla stessa linea, poi, è significativo che compaiano ricorrenze di quest'accezione di "porosità" tra i materiali dei *Passagenwerk*, ad esempio in una citazione di Dupassage annotata da Benjamin:

In tutti i paesi meridionali, dove la concezione popolare della strada vuole che gli esterni [*les extérieurs*] delle case sembrino più "abitati" dei loro interni [*intérieurs*], questa esposizione della vita privata degli abitanti conferisce alle loro case un valore di luoghi segreti che stimola la curiosità degli stranieri. L'impressione è la stessa nelle fiere: tutto è così abbondantemente esposto in strada che ciò che non lo è acquista la forza di un mistero<sup>209</sup>.

## 2.6 Flânerie

Proprio i *Passagenwerk* costituiscono un serbatoio di nuclei concettuali per rintracciare il valore esemplare assunto dalla dialettica tra abitare *esteriore* e abitare *interiore*, nonostante qui la riflessione

---

<sup>205</sup> Ivi, p. 27.

<sup>206</sup> Ivi, p. 110.

<sup>207</sup> Ivi, p. 51.

<sup>208</sup> Ivi, p. 112.

<sup>209</sup> La citazione è in francese e compare affiancata dal riferimento: «Adrien Dupassage, *Peintures foraines* (Arts et métiers graphiques, 1939), in Walter Benjamin, Convolutio K. [*Città di sogno e casa di sogno, sogni a occhi aperti, nichilismo antropologico, Jung*], in Id., *I «passages» di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, ed. it. a cura di Enrico Ganni, vol. I, Einaudi, Torino, 2010, p. 448. Traduzione mia.

sull'abitare e sulla città si presenti marcatamente storicizzata insieme ai fenomeni tra XIX e XX secolo, in quanto emblemi dell'avvento del capitalismo, all'interno del monumentale tentativo incompiuto di tracciare un ritratto della modernità in prospettiva storico-materialistica<sup>210</sup>. In questo contesto, emergono in filigrana elementi estetici che recuperano e sviluppano un tema fondamentale per collocare più precisamente l'abitare nella sfera della porosità e specificarne le potenzialità creative. Infatti, nei *Passagenwerk* la compenetrazione tra *intérieur* e strada viene connessa a una precisa esperienza estetica di natura corporea, che necessita di essere approfondita. Per questo motivo, innanzitutto è utile affrontare la questione dell'abitare secondo Benjamin, a partire dal concetto fondamentale – quanto apparentemente laterale – di «*gewohntes Lebens*» affiancato dal filosofo proprio al verbo *Wohnen*, abitare: il suo significato è traslato in “vita familiare, abituale”, ma letteralmente l'espressione è tradotta come “vita abitata”<sup>211</sup>, cioè una conformazione dove lo spazio abitato da un corpo combacia con il corpo stesso, il quale, a sua volta, diventa uno spazio abitato. In questo senso, abitare «consiste nel formarci un guscio»<sup>212</sup>: dunque, così come il guscio o l'astuccio avvolgono i loro contenuti, contemporaneamente essi vi aderiscono in una forma di vita unitaria. «[...] La forma originaria di ogni abitare è il vivere non in una casa, ma in un guscio. Questo reca l'impronta di chi vi abita»<sup>213</sup>: perciò, in prima battuta, anche l'azione dei corpi che abitano è un imprimersi, incastonarsi in «profonde scanalature»<sup>214</sup> e assume quindi l'accezione di un'immersione fino all'indistinzione tra involucro e contenuto. Allo stesso modo, questa impronta diventa “traccia” sul piano temporale: «Gli astucci, le fodere e le custodie [...] erano altrettante misure per afferrare e custodire tracce»<sup>215</sup>.

In questo caso, dunque, siamo di fronte a una natura pienamente interiore dell'abitare, che, però, già contribuisce a connotarlo dal punto di vista materico e pragmatico, in particolare come spazio di sprofondamento: a questo livello, l'immersione viene paragonata agli stati d'ebbrezza e di sogno, in riferimento ad una declinazione specifica dell'*intérieur*, che trova la sua immagine nella casa borghese del XIX secolo, dove ripararsi in un mondo avvolgente significa più spesso «restare intessuti ed ermeticamente involuppati in una ragnatela»<sup>216</sup>.

---

<sup>210</sup> Per un'analisi complessiva dell'opera, cfr. almeno Marina Montanelli, *Il palinsesto della modernità. Walter Benjamin e i Passages di Parigi*, Mimesis, Milano, 2022.

<sup>211</sup> Per l'accezione di questo costrutto si fa riferimento alla nota di traduzione dell'edizione italiana dei *Passagenwerk*, in Walter Benjamin, *Convoluti I. [L'intérieur, la traccia]*, in Id., *I «passages» di Parigi*, nota 8, p. 235.

<sup>212</sup> *Ibidem*.

<sup>213</sup> Ivi, p. 234.

<sup>214</sup> Ivi, p. 235.

<sup>215</sup> Ivi, p. 241. Oppure, cfr. anche Walter Benjamin, *Parigi, la capitale del XIX secolo*, ivi, in particolare pp. 11-13.

<sup>216</sup> Ivi, p. 229.

Allora, di fronte a un “abitare familiare” che rischia di soffocare o intontire<sup>217</sup>, per tramite del corpo e per mezzo di spazi e figure urbane che assumono carattere emblematico in quanto agenti di porosità, Benjamin riconfigura l’abitare: esso rimane spazio di immersione, ma il nascondiglio si trasforma in una possibilità di disvelamento. In questo senso, due tra i paradigmi più rappresentativi legati al rapporto tra corpo e spazio vissuto sono indubbiamente i *passages* e il *flâneur*: in questi emblemi, infatti, lo “stato sognante” evolve da *intérieur* sovraccarico di forme accumulate e indistinte a condizione di partenza imprescindibile per la creazione di nuove forme. Allegorie ambigue e controverse, ma estremamente pregnanti, di uno stadio di soglia tra riparo e straniamento, esse appartengono a una zona indecidibile, che assume contemporaneamente i tratti di stanza e di paesaggio urbano; infatti, quelle gallerie mirabolanti e oscure «che sono casa come sono strade»<sup>218</sup> stanno nella stessa posizione intermedia del *flâneur*, per il quale la città «si scinde nei suoi poli dialettici. Gli si apre come paesaggio e lo racchiude come una stanza»<sup>219</sup>. Ecco, quindi, che in entrambi si ritrova quella qualità porosa che spinge l’abitare oltre i propri recinti di appartenenza: «I *passages* sono case o corridoi» e «specialmente dell’esperienza del *flâneur*» si compie «l’inebriante compenetrazione tra strada e abitazione»<sup>220</sup>.

Dopo aver confermato il loro carattere poroso, Benjamin accosta frequentemente il contesto dei *passages* e l’azione del *flâneur* proprio allo stato onirico, in riferimento alla continua tensione tra connessione interiore ed estraniamento che li pervade: tant’è che queste identificazioni strada-stanza-città-paesaggio costituiscono quelle che egli definisce «casa di sogno» e «città di sogno». Perciò, questa triade casa-città-sogno pone il corpo del *flâneur* e lo spazio della galleria in un rapporto simile a quello che si riscontra in tutti i paradigmi di un processo che Benjamin chiama «sogno», ma anche variamente «ebrezza dell’immedesimazione» o soltanto «ebrezza», «fantasticheria». Si tratta di uno «spazio intensivo della coscienza»<sup>221</sup>, di cui è necessario precisare brevemente i contorni e

---

<sup>217</sup> Per questa sensazione di soffocamento, cfr. anche Walter Benjamin, *Mobili e maschere. Sull’esposizione di James Ensor da Barabzanges, a Parigi*, in Id., *Opere Complete. II. Scritti 1923-1927*, pp. 392-393.

<sup>218</sup> Walter Benjamin, *Parigi, la capitale del XIX secolo*, p. 14.

<sup>219</sup> Walter Benjamin, *Convolutio M. [Il flâneur]*, in Id., *I «passages» di Parigi*, p. 466.

<sup>220</sup> Walter Benjamin, *Convolutio M. [Il flâneur]*, p. 474. Per altro, Benjamin sviluppa ulteriormente il concetto di porosità, in relazione alla trasparenza dei materiali, sotto forma di quello «spazio di transito attraversato da tutte le pensabili forze e onde di luce e aria», tipico delle “case di vetro” di Le Corbusier, in Walter Benjamin, *Il ritorno del flâneur*, in Id., *Opere Complete. III. Scritti 1928-1929*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di Enrico Gianni, Einaudi, Torino, 2010, p. 382. Dunque, quando Benjamin recupera esplicitamente il concetto di “porosità” nel XX secolo, fuori dal processo dialettico, lo ingloba nella forma della dimora, dove i varchi non sono soglie, bensì totali aperture: in questo modo, però, l’intreccio poroso vira decisamente verso una totale esteriorizzazione dell’interiore; per il recupero del termine «porosità» nei *Passagenwerk* cfr. Walter Benjamin, *Convolutio I. [L’intérieur, la traccia]*, p. 235. In merito a Le Corbusier e a testimonianza della ricaduta del tema dell’abitare nelle ricerche di Benjamin sulle contemporanee tendenze dell’architettura, si veda la citazione del *Bauen in Frankreich* di Sigfried Giedion, che egli riporta in Walter Benjamin, *Convolutio M. [Il flâneur]*, p. 474: «Le case di Corbusier non hanno spazialità né plasticità: l’aria le attraversa! L’aria diviene fattore costituente! A tale scopo non conta né lo spazio né la plastica, solo la relazione e la compenetrazione! Non c’è che un unico indivisibile spazio. Cadono i gusci tra l’interno e l’esterno».

<sup>221</sup> Marina Montanelli, *Il palinsesto della modernità. Walter Benjamin e i Passages di Parigi*, p. 153.

approfondire la natura corporea, anche per differenziarlo dal sonno cieco e sterile dei corpi immobili nelle case o soggiogati dall'iper-stimolazione cittadina. Il filosofo rintraccia i prodromi di questa condizione nell'esperienza dei surrealisti, la cui mimica si dischiude, in più circostanze, anche tra gli spazi e gli elementi della città, in particolare in una serie di elementi urbani che, a più riprese, sembrano favorire "la caduta" in questo stato – ad esempio le vecchie stazioni, i ponti, gli impianti a gas... «E nessuna veduta è così surrealista come il vero volto di una città»<sup>222</sup>; nell'ottica benjaminiana, insomma, l'elemento tipico dell'esperienza surrealista è una sorta di vicinanza organica e percettiva alle cose che ridiscute i vincoli di separazione tra corpi e spazi; «vicino alle cose» è la Nadja protagonista dell'omonimo romanzo surrealista di Breton<sup>223</sup> che si immerge e sprofonda in uno stato psico-fisico di «allentamento dell'io», mentre peregrina per la città. Dunque, sprofondare significa entrare in una specifica condizione del corpo, ma questa volta non solo nel senso di ripiegamento o regressione spazio-temporale, quanto anche di estensione ad altre dimensioni corporee e spaziali. Per i surrealisti, infatti, «proprio questo allentamento dell'io nell'ebrezza è nello stesso tempo l'esperienza viva e feconda che ha consentito a queste persone di sottrarsi al dominio dell'ebrezza»<sup>224</sup>. Questo processo è il medesimo del sognatore, il quale «intraprende attraverso il suo corpo un viaggio macrocosmico: grazie allo straordinario affinamento della sua autopercezione»<sup>225</sup>; ed è lo stesso che, occasionalmente, il filosofo attribuisce anche all'infanzia: «[...] Ogni epoca possiede questo lato incline ai sogni, il lato infantile. Per il secolo scorso esso emerge con estrema chiarezza nei *passages*»<sup>226</sup>. Pertanto, sembra evidente anche un ulteriore elemento: ovvero, il carattere materico e corporeo di tale facoltà, sia nella comparazione con lo stato di autopercezione del dormiente, sia già nell'esperienza pionieristica del peregrinare surrealista; nell'ebrezza avanguardista, infatti «dovunque un'azione produce essa stessa l'immagine ed è questa immagine, se l'incorpora e la divora, dovunque la vicinanza si allontana da se stessa, si schiude questo spazio immaginativo di cui andiamo in cerca [...] questo spazio sarà ancora uno spazio immaginativo e, più concretamente, spazio corporeo»<sup>227</sup>. Allo stesso modo, Benjamin cita *Le monde des automates* di Chapuis et Gélis per esprimere la trasmutazione tutta corporea che avviene nel *flâneur* quando si immerge in questo stato:

---

<sup>222</sup> Walter Benjamin, *Il Surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in Id., *Opere Complete, III. Scritti 1928-1929*, p. 205.

<sup>223</sup> Ivi, p. 204.

<sup>224</sup> Ivi, p. 202.

<sup>225</sup> Walter Benjamin, *Convolutio K. [Città di sogno e casa di sogno, sogni a occhi aperti, nichilismo antropologico, Jung]*, in Id., *I «passages» di Parigi*, p. 433.

<sup>226</sup> Ivi, p. 432.

<sup>227</sup> Walter Benjamin, *Il Surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, p. 213.

Se solo comincia la fase inebriante di un simile stato, al *flâneur* felice palpitano le vene e il cuore batte come un orologio e, interiormente come anche esteriormente, avviene come in uno di quei «quadri meccanici» che nel XIX secolo (e certamente anche prima) erano molto amati, e in cui vediamo in primo piano un pastore che suona il flauto, accanto a lui due bambini che si dondolano a tempo [...]»<sup>228</sup>.

Perciò, questa immersione non sembra rimandare solo alla fascinazione inglobante degli stimoli sensoriali, quanto ad una sovversione e trasformazione dello spirito dell'*intérieur*: infatti, questa dialettica è la stessa che fa oscillare la percezione e la pratica dello spazio urbano tra la profondità della stanza e l'esplorazione di un paesaggio, conferendo alla "vita abitata" una componente generatrice e creativa, come per altro dimostra l'accostamento con il bambino, noto paradigma benjaminiano di decostruzione e ricostruzione della materia preformata. Così, l'abitare esce dal piano esclusivamente privatista e ripiegato dell'*intérieur* della stanza e diventa una condizione di transizione, un nesso del corpo con l'esterno, una via verso l'altrove a partire dal "qui".

A questo punto, sulla scorta delle avvisaglie avanguardiste<sup>229</sup>, il *flâneur* emerge come corpo esemplare in due direzioni intrecciate: innanzitutto, per ricomprendere l'abitare in quei «comportamenti immersivi che amplificano le capacità percettive per sentire e incorporare la realtà»<sup>230</sup>, poi per consolidare il risvolto creativo del corpo che abita, attraverso l'emersione da questi varchi e soglie "abitabili" di forme espressive. Da una parte, quindi, «[...] La *flânerie* può mutare l'intera Parigi in un *intérieur*, in un'abitazione le cui stanze, non divise da soglie come le camere vere e proprie, sono i quartieri, così, d'altro canto, la città può schiudersi al passante da ogni parte come un paesaggio senza soglie»<sup>231</sup>. Così come Benjamin, commentando l'uso del termine "abitare" in *Passeggiare a Berlino* di Franz Hessel, lo lega esplicitamente al movimento nello spazio urbano e a una tensione all'esplorazione di ciò che è estraneo:

Certamente [Hessel] vuole che il termine sia inteso alla lettera, ed esso si riferisce meno alle case che alle strade. Poiché le strade sono l'abitazione di quell'essere eternamente inquieto, eternamente in movimento, che abita tra i muri esterni delle case, dove vive, sperimenta, conosce e inventa non meno di quanto faccia l'individuo al riparo delle sue quattro pareti<sup>232</sup>.

---

<sup>228</sup> Walter Benjamin, *Convolutio M. [Il flâneur]*, p. 469.

<sup>229</sup> «Il surrealismo è nato in un *passage*» chiosa Benjamin, o ancora «[...] Il padre del surrealismo fu Dada, sua madre un *passage*», in Walter Benjamin, *Convolutio C. [La Parigi arcaica, catacombe, démolitions, declino di Parigi]*, in Id., *I «passages» di Parigi*, vol. 1, p. 87.

<sup>230</sup> Fabrizio Fiaschini, *Non solo Brecht: gioco e teatro in Walter Benjamin*, in «Paradigmi», n. 2, 2024, p. 236.

<sup>231</sup> Walter Benjamin, *Convolutio M. [Il flâneur]*, p. 472. Poco oltre Benjamin annota anche «la strada come intérieur», *ibidem*.

<sup>232</sup> Walter Benjamin, *Il ritorno del flâneur*, p. 381.

Allo stesso tempo, egli afferma nuovamente l'importanza della mediazione del corpo in questo paradigma, nel generare scintille creative a partire da una dimensione di avvinghiamento, in un distanziamento che non può prescindere dalla vicinanza, per poter creare la «fessura dove infilare il gettone 'senso'»<sup>233</sup>.

Come ogni esperienza valida e provata comprende in sé il proprio opposto, così la perfetta arte del passeggiare comprende in sé la scienza dell'abitare. Ma il modello originario dell'abitare sono l'utero e il guscio. Dunque ciò da cui si riconosce esattamente la figura di colui che vi abita. Ora [...], vediamo con tutta evidenza di che cosa si interessa il flâneur, e che cosa cerca. Le immagini, dovunque abitano<sup>234</sup>.

In questa direzione, lo spazio immaginativo si integra totalmente con uno spazio d'azione – le immagini «abitano» – e, perciò, acquista forza espressiva, proprio attraverso l'immersione psico-fisica di questo corpo negli spazi quotidiani e urbani. A conferma di ciò, anche in questo caso vale richiamare l'affinità con i gesti infantili; infatti, il bambino, sprofondando in una materia avvolgente e familiare, sperimenta fisicamente la scoperta di interruzioni e scanalature nel *continuum* e vi si infila per decifrarne il mistero, proprio come il *flâneur* nello spazio dei *passages*: «ciò che il bambino (e nel vago ricordo l'uomo) trova nelle pieghe dei vecchi vestiti in cui s'infilava quando si teneva aggrappato al lembo della gonna di sua madre»<sup>235</sup>. Questa postura esprime una tensione desiderante<sup>236</sup> che parte da corrispondenze affettive tra corpo e materia, per farsi agente di una visione espansa, un'apparizione improvvisa, un movimento di oltrepassamento.

A questo proposito, tale azione creativa si può definire come «illuminazione profana», come la intende Benjamin in riferimento alle esplorazioni spaziali e urbane dei primi *flâneur* surrealisti e, più in generale, alla loro estetica: passeggiare, infatti, rientrava tra le «forme di illuminazione non meno del consumo di oppio, del sogno, dell'ebbrezza. E sono forme più profane»<sup>237</sup>. Questa stratificazione di stati corporei tra dentro e fuori genera un'"ispirazione", per penetrare ciò che il *flâneur* – come il bambino – percepisce oltre il limite, sia rispetto al corpo che allo spazio e al tempo, come si muovesse sulla soglia di porte socchiuse o girevoli:

---

<sup>233</sup> Walter Benjamin, *Il Surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, p. 202.

<sup>234</sup> Walter Benjamin, *Il ritorno del flâneur*, p. 381.

<sup>235</sup> Walter Benjamin, *Convolutio K. [Città di sogno e casa di sogno, sogni a occhi aperti, nichilismo antropologico, Jung]*, p. 436.

<sup>236</sup> Assai significativo, in Walter Benjamin, il parallelismo tra desiderio e condizione di attesa, proprio di questo stato immersivo e incorporativo: «nel contesto onirico noi cerchiamo un momento teleologico. Questo momento è l'attesa», *ivi*, p. 434.

<sup>237</sup> Walter Benjamin, *Il Surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, p. 212.

E gli angoli di Parigi che compaiono qui sono il mobile scenario – come una porta girevole – dei suoi personaggi. Anche la Parigi dei surrealisti è un “piccolo mondo”. Vale a dire che nel grande, nel cosmo, le cose non appaiono diverse [...] dove ogni giorno affiorano inimmaginabili analogie e intrecci di eventi<sup>238</sup>.

Si tratta della risultante costruttiva che proviene dallo stato tra veglia e sonno, ovvero tra i due poli di totale estroflessione e totale introflessione, non appena nel nascondiglio si forma una “piega” – come nella gonna materna – o la luce si infila tra i muri – come nelle case di vetro o negli spazi di passaggio –. Ugualmente, come per le “immagini corporee”, viene ribadita la centralità del corpo in queste operazioni creative anche in merito al *flâneur* e al suo «sapere percepito»: «[...] Quell’ebrezza anamnestic, in preda alla quale il *flâneur* gira per la città non si nutre solo di ciò che colpisce i suoi sensi, ma si impossessa spesso del semplice sapere, anzi di dati morti come di un che di esperito e vissuto»<sup>239</sup>.

La natura espressiva di queste analogie è ben esemplificata ancora una volta dalla comparazione tra paradigma del corpo abitante del *flâneur* e quello del corpo infantile:

compito dell’infanzia: inserire il nuovo mondo nello spazio simbolico. Al bambino è infatti possibile qualcosa di cui l’adulto è del tutto incapace: riconoscere il nuovo. Per noi le locomotive possiedono già un carattere simbolico, poiché appartennero alla nostra infanzia. [...] A ogni formazione naturale veramente nuova [...] corrispondono nuove ‘immagini’. Ogni infanzia scopre queste nuove immagini, per incorporarle nel patrimonio immaginario dell’umanità<sup>240</sup>.

Questi simboli che si infiltrano sono elementi creativi incorporati in forme transitorie e frammentate, ma energicamente potenti, che Benjamin chiama “segnali”, “segni”, i quali «non rivelano in nessun modo la loro presenza finché un salto, un battito di ali, uno scatto mostrano all’osservatore spaventato che un’imprevedibile vita propria si era furtivamente insinuata in un mondo estraneo»<sup>241</sup>. Per Benjamin, la stratificazione di questi segni riguarda anche la dimensione temporale, proprio come il corpo abitante si fa corpo memoriale nel *presentificare* elementi di passato nel presente. In questo senso, questa compenetrazione è anche «rammemorazione»<sup>242</sup>, la cui azione creativa è ulteriormente

---

<sup>238</sup> Ivi, p. 206.

<sup>239</sup> Walter Benjamin, *Convolutio M. [Il flâneur]*, p. 466.

<sup>240</sup> Walter Benjamin, *Convolutio K. [Città di sogno e casa di sogno, sogni a occhi aperti, nichilismo antropologico, Jung]*, p. 435.

<sup>241</sup> Walter Benjamin, *Per un ritratto di Proust*, in Id., *Opere Complete. IV. Scritti 1930-1931*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di Enrico Gianni, Einaudi, Torino, 2002, p. 291.

<sup>242</sup> Walter Benjamin, *Convolutio K. [Città di sogno e casa di sogno, sogni a occhi aperti, nichilismo antropologico, Jung]* p. 433.

potenziata all'interno di un tempo a doppio senso dove il passato non è soltanto tempo del ricordo, ma anche incubatore di azioni future, che, una volta diventate presente, già scompaiono:

[...] La strada conduce il flâneur attraverso un tempo scomparso. [...] non è il passato suo proprio, privato. Eppure, esso resta sempre il tempo di un'infanzia. Ma, perché, quello della sua vita vissuta? Sull'asfalto, dove egli cammina, i suoi passi destano una sorprendente risonanza. Il lampione a gas che illumina il selciato getta una luce ambigua su questo doppio fondo<sup>243</sup>.

Infatti, i correlativi espressivi di questa peculiare esperienza spaziale e temporale che il corpo vive nel «mondo della veglia»<sup>244</sup> sono definiti come «materiale esplosivo riposto nel ciò che è stato»<sup>245</sup>, la cui miccia si accende tra le pieghe e le fessure del quotidiano; anche per i “precursori” surrealisti «noi riusciamo invece a penetrare il mistero solo nella misura in cui lo ritroviamo nella vita quotidiana, grazie a un'ottica dialettica che riconosce il quotidiano come impenetrabile, l'impenetrabile come quotidiano»<sup>246</sup>. Come nell'attitudine del «*gewohntes Lebens*» – vita abitata/abituale –, proprio il riferimento al quotidiano e all'abitudine rende ancor più evidente la dimensione corporea e pragmatica di queste forme “del sogno”, nelle quali si inserisce il corpo-abitante, anziché ridurle a visioni critico-conoscitive, a immagini mentali o a puri stati percettivi. Infatti, anche se non esplicitamente, nel quotidiano di Benjamin risuona quella sfera dell'uso già emersa in relazione al corpo-abitante come forma di vita e come pratica dello spazio: in particolare, qui, l'uso assume valore creativo come controcanto dialettico del consumo, nelle modalità con cui il corpo interagisce con gli elementi plastici e spaziali logori e invecchiati propri dei luoghi e dei comportamenti del quotidiano. Ad esempio, sono «invecchiate» e passate di moda<sup>247</sup> le “cose cittadine” in cui sprofondano i surrealisti, così come i segnali di futuro si rigenerano da forme incorporate di ri-uso: la mano «prende le cose nel loro punto più logoro. Che non è sempre il più comodo: i bambini non stringono un bicchiere con la mano, ve la infilano dentro»<sup>248</sup>. In questo senso, l'uso benjaminiano è ciò che rende un involucro vivo, in un contatto tra interno ed esterno, tra prima e dopo, che non è mai lacerazione, ma reticolo e incastro di forze: i punti logori non scompaiono e non si lacerano del tutto, né si perdono nel *mare magnum* del banale, bensì si plasmano in forme trasformate, proprio come nell'esperienza infantile, ancora una volta. Ecco che anche in questo caso,

---

<sup>243</sup> Walter Benjamin, *Convolutio M. [Il flâneur]*, p. 463.

<sup>244</sup> Walter Benjamin, *Convolutio K. [Città di sogno e casa di sogno, sogni a occhi aperti, nichilismo antropologico, Jung]*, p. 433.

<sup>245</sup> Ivi, p. 437.

<sup>246</sup> Walter Benjamin, *Il Surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, p. 211.

<sup>247</sup> Ivi, p. 205.

<sup>248</sup> Walter Benjamin, *Kitsch onirico*, in Id., *Opere Complete. II. Scritti 1923-1927*, p. 379.

quindi, “usare” significa cogliere «gli intrecci più intimi»<sup>249</sup> tra le crepe, nell'incavo delle esperienze più ripetitive e strutturate, in attimi compositivi ed espressivi che appartengono alla sfera della «materialità dell'azione»<sup>250</sup>. Allo stesso modo, la declinazione benjaminiana dell'abitare mostra il nucleo poroso e creativo del corpo abitante: quello che non è solo riparo interiore, così come non è nemmeno degradazione della materia a puro involucro addomesticabile. Al contrario, il corpo che abita si conferma in quella potenzialità trasformativa innestata sulla differenza tra addomesticare e domare: ovvero, l'uso, come l'attitudine a domare, è quella modalità di “dare forma alla vita” che «ha in ogni caso come presupposto l'intera, selvaggia ricchezza della natura originaria, lavora addirittura con essa»<sup>251</sup>.

---

<sup>249</sup> *Ibidem.*

<sup>250</sup> Fabrizio Fiaschini, «porosità» e «innervazioni»: *l'altro teatro di Walter Benjamin*.

<sup>251</sup> Walter Benjamin, *Gaston Baty, Le masque et l'encensoir*, in *Id., Opere Complete. II. Scritti 1923-1927*, p. 696.

TERZO CAPITOLO  
CORPO PERFORMATIVO, GESTO E AMATORIALITÀ  
NELL'ATTORE ABITANTE

3.1 *Il territorio terzo dell'attore*

Secondo il profilo che ha assunto fin qui, il corpo abitante si colloca in un campo liminale di non appartenenza, esattamente come accade per il teatro e per l'attore che vanno fuori dallo spazio della scena teatrale e oltre le tecniche codificate: c'è da precisare che, per quanto riguarda l'attore, sconfinamento s'intende sia rispetto ad una specializzazione attestata dal mestiere (come l'attore di compagnia o di accademia), sia da una specializzazione poetica auto-costruita in processi di scrittura scenica (come l'attore autoformato delle avanguardie). Ma non solo, anche nella pratica del corpo abitante agiscono spinte centrifughe che destabilizzano la sua collocazione nel perimetro apparentemente confacente alla sua natura, ovvero quello della vita ordinaria e dei comportamenti socio-culturali, e lo proiettano nel territorio delle esperienze estetiche e delle pratiche significanti; ugualmente, le medesime tendenze destabilizzano gli assi teorici e disciplinari. Nello specifico, innanzitutto, si è detto che l'abitare incorporato è tensione tra *habitus* e organico, cioè è un comportamento che *tende alla* pura esperienza dello stare al mondo attraverso il corpo – ovvero, alla pura vita – e, viceversa, è la vita che *tende a* tradursi in gesti e modi di vivere, ossia in un comportamento. A questo proposito, è stato altrettanto precisato come il moto di tensione sottolinea uno stato intermedio di costante permeabilità: ciò significa che le due dimensioni non si sovrappongono in un reciproco annullamento, né si escludono l'una per l'altra, ma, anzi, in questo “territorio terzo” si potenziano vicendevolmente.

Questa condizione è stata associata alla nozione estetica di “forma-di-vita” e, più precisamente, è frutto della combinazione di due elementi: da una parte, l'esercizio continuo di un'azione che non è “esterna” alla vita, o “prodotta” da norme di vita, bensì incorpora un'essenza intima, in questo caso il rapporto con lo spazio vissuto e vivente. Poi, una produzione del senso che si dà come pratica in potenza – ovvero, pratica continua e mai compiuta, mai finalizzata. Quindi, è la pratica che fa intimamente coincidere corpo e contesto – nelle sue stratificazioni spaziali e temporali –, moto organico e interazione culturale. Questa stessa pratica è cruciale perché apre a una dimensione creativa ed estetica. Infatti, per l'abitare, si è visto che l'azione del corpo si colloca nella sfera degli

usi quotidiani, non degli effetti: ovvero, è un atto non protocollare e non produttivo, ma aperto a micro-trasformazioni, nella pratica continuata. Queste variazioni riguardano le diverse modalità di usare il quotidiano, le quali, dunque, conferiscono potenzialità creative a questo corpo. Nel caso del corpo abitante, gli usi potenzialmente creativi sono connessi a precise caratteristiche che profilano una precisa natura dell'oggetto costituita dai seguenti caratteri:

- è un corpo in movimento;
- è un movimento di transito, di attraversamento, di passaggio;
- il corpo abitante è *itineranza*: un oltrepassamento di confini che colloca l'abitare in uno spazio di soglia tra un interno/interiore e un esterno/estraneo;
- questa modalità di regolazione dei rapporti tra esterno ed interno si realizza nella co-appartenenza, nella compenetrazione di distanza e immersione, di riparo e circolazione;
- questa dimensione liminale ha carattere sia spaziale, sia temporale: è memoria esercitata.

Pertanto, attraverso queste caratteristiche, il corpo abitante dà forma estetica a immaginari memoriali e di movimenti attuati, a partire da continue compenetrazioni di dimensioni esperienziali – cioè pragmatiche e percettive –: interiore/esteriore, intimo/estraneo, presente/passato. Dunque, l'abitante è creativo perché produce senso in questo modo: decostruisce spazi e tempi pre-formati e comportamenti sistematizzati, per ri-comporli in forme variate e temporanee, stratificando l'esperienza quotidiana, mentre essa si svolge.

Questa esperienza, infatti, viene ri-formata nella dialettica tra situarsi ripetuto e abituale a diretto contatto con sé stessi, il proprio posto, il proprio corpo, e spostamento verso il corpo altro, il posto altrove. Così, tra le porzioni di corpo e contesto frammentate, nella nota e ripetuta esecuzione quotidiana, s'infiltrano lo scarto, la differenza, l'eccedenza dell'altro e dell'imprevisto. Per questo, infine, la creatività del corpo abitante è stata identificata con l'abitabilità e la porosità, sulla base rispettivamente di De Certeau e di Benjamin, ovvero con l'arte di fare posto, creare passaggi, per collocare corpi, spazi e tempi "fuori posto" e, così facendo, ri-significarli: «un posto senza nome o etichetta, che nasce e prende forma di volta in volta per differenza, per estraneità, nella prossimità di relazioni inattese, di corrispondenze anomale»<sup>252</sup>. Allo stesso modo, per il teatro «il fuori posto diventa [...] anche una possibilità: la possibilità di riposizionarsi, o, meglio ancora, di prendere una

---

<sup>252</sup> Fabrizio Fiaschini, *Fuori posto: il movimento indisciplinato del teatro fra arte, politica e società*, in AA.VV., *La malattia che cura il teatro. Esperienza e teoria nel rapporto tra scena e società*, a cura di Andrea Porcheddu e Cecilia Carponi, Dino Audino, Roma, 2020, p. 48.

nuova posizione nei confronti di se stesso, della sua identità, dei suoi linguaggi, della sua stessa vocazione artistica».

Perciò, queste modalità di ri-significazione rivelano una profonda accezione artistica, nel senso etimologico dell'*ars*: ossia, di una competenza incarnata messa continuamente in esercizio. In questo senso, l'arte di aprire varchi spazio-temporali inaspettati costituisce un contraltare processuale alle tecniche di produzione, proprio perché non compone un'opera, bensì campi alternativi e autonomi dove si generano forme espressive all'interno della realtà di vita.

Quindi, per ricaduta espressiva delle caratteristiche del corpo abitante s'intende proprio questo: ri-significazione del quotidiano e del presente, attraverso la creazione di forme spaziali e corporee rinnovate.

Su questa base, è possibile approfondire il nesso con quel corpo che De Marinis definisce proprio «soggetto creativo centrale dell'opera teatrale»<sup>253</sup>, ovvero quello dell'attore, non tanto nella direzione di una sovrapposizione o di un accostamento tra corpo abitante e attore, bensì per aprire la strada a un "territorio terzo" dell'attorialità.

Questo territorio intercetta, in senso teatrologico, una questione fondamentale e ricorrente nella ricerca teatrale novecentesca e, poi, contemporanea: ovvero, la ricerca sull'"arte dell'azione", che si conferma centrale anche nelle sperimentazioni sulla drammaturgia dello spazio, contribuendo all'estensione del teatro stesso e, contemporaneamente, ad una prima ridiscussione della categoria estetica dell'attore sul lato artistico. Infatti, le prospettive di Cruciani e di Dalla Palma – quest'ultimo, per la drammaturgia festiva – hanno mostrato come dal rapporto tra agire attoriale e spazi viventi del quotidiano nascano specifiche forme che si possono ricondurre ad una "dimensione basica" dell'azione attoriale: un grado zero definito da De Marinis «corpo in movimento, in azione, in uno spazio»<sup>254</sup>; soprattutto, ad esempio, la manipolazione dello spazio vissuto, la creazione in forma di cerchio, la traslazione simbolica di gesti. Quindi, il nesso tra corpo, azione, spazio e tempo crea quel «dinamismo espressivo»<sup>255</sup>, dal quale è sottratta ogni eccedenza interpretativa o finzionale. Queste medesime direttrici del movimento sono al centro del discrimine fissato da Cruciani e Dalla Palma tra "attore che recita in scena" e quello che si potrebbe definire "attore che abita uno spazio quotidiano". D'altro canto, anche De Marinis riprende la polarità attore-spazio nell'ambito della fondamentale ricerca dei principi che legano corpo e movimento nel Novecento teatrale, sottolineando «il ruolo primario svolto dallo spazio nella determinazione di questi nessi»<sup>256</sup>.

---

<sup>253</sup> Marco De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma, 2000, p. 38.

<sup>254</sup> *Ibidem*.

<sup>255</sup> Ivi, p. 39.

<sup>256</sup> *Ibidem*.

Quindi, esiste un primo livello di operatività comune tra corpo abitante e identità dell'attore: cioè, il movimento espressivo di un corpo in azione, che produce senso nel rapporto immediato e reciproco tra le forze interne a sé e le energie esterne. Inoltre, similmente alla natura del corpo abitante, questo piano dell'espressività attoriale attraversa un duplice processo di formalizzazione: cioè, si realizza come tensione coerente tra artificio e realtà corporea. Ciò significa che i procedimenti creativi connessi a questa operatività attoriale riguardano due fasi: da una parte, la decostruzione degli automatismi di linguaggio e di articolazione corporea, per generare un'interazione consapevole con sé stessi, il gruppo e gli spazi; successivamente, la traduzione in un'azione efficace di queste compenetrazioni tra esterno e interno, tra sé e altro da sé. Con quest'ultimo passaggio s'intende il definitivo superamento del «rappresentare all'esterno attraverso il corpo» per «vivere all'interno del corpo»: dunque, il corpo dell'attore può farsi sede di esperienza cosciente, interamente presente nell'atto stesso senza finalizzazioni di significato, ma tramite l'integrazione in movimento tra modo di vivere e sentimento della vita<sup>257</sup>.

Questo corpo creativo, dunque, tende anche nell'attore all'equilibrio tra due poli: da una parte, la «coerenza formale esterna» della partitura, che assicura la formalizzazione della pura vita; dall'altra, la «coerenza interna» dell'organicità, cioè di quella totale presenza che «garantisce l'indispensabile margine di libertà nella precisione, ossia di improvvisazione nella partitura»<sup>258</sup>.

Questa interazione rivela, inoltre, logiche e strumenti compositivi – ri-compositivi – comuni tra le pratiche del corpo abitante e le tecniche dell'attore, che si basano sulla selezione, sull'omissione e sulla ricombinazione di frammenti di esperienza. In questo modo, si può individuare un'affinità tra le figure della “retorica abitante” che utilizza il passante secondo De Certeau, ovvero la sineddoche e l'ellissi, e le “due articolazioni” del lavoro sul corpo e sul movimento che si assesta con la riforma dell'attore nel Novecento<sup>259</sup>, soprattutto il *training* dell'attore e la dinamica improvvisazione-

---

<sup>257</sup> Franco Ruffini, *L'attore che vola. Boxe, acrobazia, scienza della scena*, Bulzoni, Roma, 2010, p. 86.

<sup>258</sup> Marco De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, p. 192. De Marinis pone questa duplice condizione alla base di una rilettura unitaria delle ricerche sull'azione fisica nelle pedagogie attoriali dei maestri della prima e della seconda avanguardia del Novecento, a partire dalle formulazioni di Stanislavskij, attraverso Artaud e fino alla linea Grotowski-Barba, con una particolare aderenza al concetto di “corpo-mente” proposto da quest'ultimo, cfr.: *ivi*, in particolare pp. 193-200. Per la nozione di corpo-mente, tra la vasta sistematizzazione operata da Eugenio Barba sulla sua poetica e le sue elaborazioni più teoretiche, cfr. almeno Eugenio Barba, *La Canoa di Carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna, 1993. La drammaturgia per montaggio di azioni degli attori dell'Odin Teatret ha messo in evidenza anche la discussa nozione di “sottopartitura”, cfr. Marco De Marinis (a cura di), *Drammaturgia dell'attore*.

<sup>259</sup> De Marinis utilizza la nozione di «doppia articolazione» o «doppia disarticolazione» per unificare le modalità con cui i registi del Novecento lavoravano con l'attore, in particolare i rappresentanti di quello che è stato definito il “teatro laboratorio” (cfr. Mirella Schino, *Alchimisti della scena, Teatri laboratorio del Novecento europeo*, Laterza, Roma-Bari, 2009): si tratta di individuare una coerenza tra alcuni metodi esemplari, attorno ai due momenti del processo creativo che riguardano in primis il lavoro con le articolazioni del corpo e, successivamente, il lavoro sulla composizione del movimento e dell'azione scenica: in particolare alcune poetiche esemplari di questo procedimento sono quella di Delsarte, la biomeccanica di Mejerchol'd, la mimica di Decroux, l'atletismo affettivo di Artaud. È evidente come la pratica al centro di questa rassegna sia quella di Eugenio Barba con l'Odin Teatret, così come l'approccio teorico alla base di questa pur valida scansione aderisca all'antropologia teatrale.

montaggio. Infatti, nei processi laboratoriali e creativi del Novecento, il training tendenzialmente precede il lavoro sul movimento e l'azione: «il lavoro di segmentazione effettuato sul corpo umano [...] che viene scomposto in vari pezzi [...] e poi ricomposto, ma secondo le regole di combinazione di un'anatomia seconda, artificiale, il cui scopo è trasformare il corpo vivente [...] in un corpo-in-vita»<sup>260</sup>. Successivamente, i procedimenti di ricomposizione vengono attuati sul «comportamento fisico, ovvero sulle sequenze di gesti-movimenti-atteggiamenti con cui l'attore lavora di improvvisazione e di montaggio. [...] Nel lavoro dei maestri è dato di osservare la tendenza ricorrente a scomporre il comportamento scenico nelle sue articolazioni più minute (atomi o cellule d'azione) per poi sottoporlo a dei procedimenti di ricomposizione, sia secondo l'asse orizzontale della successione sia – e soprattutto – secondo l'asse verticale della simultaneità»<sup>261</sup>.

### 3.2 *Processualità performativa e comportamento recuperato*

Questo binomio tra tecnica e tattica può contenere una contraddizione: sebbene si possa affermare che la tecnica pertenga all'arte, cioè alla scena, mentre la tattica alla vita, cioè alla pratica quotidiana, in realtà, la parabola pedagogica dell'attore novecentesco dimostra che la vita e l'arte contengono un nucleo di tipo estetico comune e irriducibile a classificazioni<sup>262</sup>:

quanto più la sua urgenza corrisponde al bisogno di fondare, in piena autonomia, una scienza del teatro e dell'attore, tanto più l'esito degli sforzi profusi evidenzia un sistema formativo in cui professione teatrale e professione di vita tendono ad annullarsi reciprocamente, assumendo la disciplina artistica come disciplina del corpo e dell'anima<sup>263</sup>.

Per risolvere quest'apparente aporia, lo slittamento di paradigma attoriale va riferito a un campo terzo, contiguo, ma non sovrapponibile: un campo di non appartenenza, dove l'elemento della produzione del senso non è affatto secondario, però si realizza «in senso incorporativo, come risveglio della propria ars»<sup>264</sup>, cioè come grado zero dell'azione umana, dove il corpo creativo diventa corpo

---

<sup>260</sup> Ivi, p. 201.

<sup>261</sup> Ivi, p. 207.

<sup>262</sup> «Occorre anche che l'azione fisica [...] sia fondata su di una corrispondenza organica tra esterno e interno dell'attore», ivi, p. 192.

<sup>263</sup> Fabrizio Fiaschini, *Disciplina teatrale, disciplina di vita: teatri-monastero e pedagogia d'attore*, in Guido Di Palma, Irene Scaturro (a cura di), *La pedagogia nel teatro sociale. Per-formare il sociale, tomo III*, Bulzoni, Roma 2023, p. 68.

<sup>264</sup> Ivi, p. 73.

performativo «nell'assunzione di responsabilità con cui l'attuante, attraverso l'esercizio, si prende carico del proprio agire, facendo presente, a sé stesso e agli altri, il risveglio della vita»<sup>265</sup>.

In questo senso, per comprendere i tratti creativi di cui si è detto, che traslano il quotidiano sul piano attoriale e viceversa, diventa cruciale lo strumento critico della performance, soprattutto in riferimento alla complessa questione del comportamento recuperato, maturato nell'ambito della teoria di Richard Schechner e dei *Performance Studies*<sup>266</sup>. Infatti, questa prospettiva colloca parimenti arte e vita quotidiana tra i fenomeni di «comportamento performativo», inseriti in uno «spettro ampio»<sup>267</sup> di pratiche e azioni umane, fondate su medesimi meccanismi di base: «una sorta di ideale continuum che comprende le diverse attività, comportamenti e generi performativi»<sup>268</sup>. Tra questi tratti, nel corpo abitante pare essere in atto un elemento insito nella performance, ovvero il carattere esecutivo:

per “l'eseguire performativo” (se si concede temporaneamente tale formula ridondante) è necessario sviluppare e coltivare una specifica abilità il cui tratto essenziale è la capacità di condurre l'azione nel margine più o meno stretto ma densamente ricco di possibilità che si apre tra il preordinato (partitura, copione, testo notazionale, ecc.) e il contingente inteso come l'occasione concreta e irripetibile di ogni singola esecuzione<sup>269</sup>.

Pertanto, l'eseguire performativo del corpo abitante è connesso al funzionamento costitutivo della performance, cioè quell'«aggregato di concetti» che Schechner definisce «comportamento recuperato»<sup>270</sup> e che ben accomuna il processo di costruzione del senso nell'abitante e nell'attore:

---

<sup>265</sup> Ivi, p. 68.

<sup>266</sup> Il performativo ha interessato molteplici ambiti disciplinari, dalla linguistica alle scienze umane. Per gli approcci altri rispetto ai Performance Studies, soprattutto in ambito linguistico, cfr. almeno i fondativi John L. Austin, *Enunciati performativi*, in Id., *Saggi filosofici*, a cura di Paolo Leonardi, Guerini e Associati, Milano, 1990; Judith Butler, *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, nottetempo, Milano, 2023; Ead. *Parole che provocano. Per una politica del performativo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2010. Oppure, nell'ambito più strettamente connesso alle arti, cfr. Marvin Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, Routledge, New York and London, 2004 [1996].

<sup>267</sup> Richard Schechner, *The Future of Ritual. Writings on culture and performance*, Routledge, New York 1993, tradotto e ampiamente discusso da Fabrizio Deriu in Id., *Lo “spettro ampio” delle attività performative*, in Richard, Schechner, *Magnitudini della performance*, Bulzoni, Roma 1999. Si tratta di un approccio rivelativo all'analisi dei fenomeni connessi al dispositivo della performance, secondo cui i tratti della performance sono rintracciabili in un continuum di dinamiche socio-culturali dell'uomo, in interrelazione reciproca (ruoli, giochi, sport, entertainments, arti performative, vita quotidiana, costruzione dell'identità, rituale). Schechner integra questo spettro parlando di «otto situazioni, a volte distinte, a volte sovrapposte» dove avviene la performance (vengono esplicitate anche le dimensioni degli affari, della tecnologia, del sesso). Cfr. Richard Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di Dario Tomasello, prefazione di Marco De Marinis, Cue Press, Imola, 2018, in particolare pp. 70-108. Arte e vita quotidiana hanno tratti comuni anche per McKenzie, che li inserisce entrambi nel pur più ristretto ambito delle «cultural performance», accomunandoli nella dinamica dei ruoli e delle interazioni sociali, cfr. John McKenzie, *Perform or Else. From Discipline to Performance*, Routledge, London and New York, 2001 (p. 29).

<sup>268</sup> Fabrizio, Deriu, *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, p. 101.

<sup>269</sup> Ivi, p. 96.

<sup>270</sup> Fabrizio Deriu, *Il paradigma teatrale. Teoria della performance e scienze sociali*, Bulzoni, Roma, 1998, p. 157.

ovvero, i modi di vivere dell'*habitus*, appresi e incorporati in contesti culturali<sup>271</sup> sono sequenze frammentabili che, una volta astratte dal contesto, diventano materiali montabili secondo altre sequenze, in relazione a differenti interazioni del corpo con lo spazio e il tempo in cui esso si muove. Quindi, in quest'ottica, il corpo vivente opera la ri-composizione inventiva dell'*habitus* come esecuzione di comportamenti recuperati, a loro volta fissati in altre partiture di vita, che ricombinano e riassistono un nuovo sistema di senso. Inoltre, il carattere dell'abitare, cioè la continua tensione tra abitudine e circolazione, tra stasi e movimento, tra riparo interiore e connessione porosa con l'esterno, richiama anche un altro meccanismo della performance, ovvero la processualità: «le attività performative sono fundamentalmente “processuali”: cioè esisterà sempre una parte di esse soggetta a trasformazione, assolutamente indefinibile»<sup>272</sup>. La performance, quindi, diviene in un preciso tempo e spazio, circoscrivendo situazioni che attualizzano un repertorio di comportamenti e, nello stesso tempo, lo rendono trasformabile: ovvero, da una parte, esse ricombinano il passato in un presente che è dato dal “qui ed ora”, ma, nel momento stesso in cui questo processo avviene, aprono alla mutazione<sup>273</sup>. Lo spazio della vita funziona come sistema inter-relazionale e, perciò, rimette continuamente in atto la combinazione, rendendola sempre potenzialmente trasformativa. In questo senso, l'azione del corpo abitante come azione performativa ha effetti reali nel momento in cui viene eseguita, produce cambiamenti immediati e continuamente aperti: «[...] Voglio ribadirlo: una performance può essere oggetto di generalizzazione sul piano teorico di un recupero del comportamento, ma come pratica incorporata, ogni singola performance è specifica e differisce da ogni altra»<sup>274</sup>.

Dunque, la forza trasformativa della performance sta nel rinnovare tracce riconoscibili e condivise d'identità in diverse forme, le quali, a loro volta, non sono riproduzioni di forme prescritte e prestabilite, bensì sono corpi in divenire: «il comportamento performativo, vale a dire recuperato, è paradossale nel senso che è allo stesso tempo fissato e vivente, fermo e in movimento»<sup>275</sup>.

Perciò, sul lato della produzione del senso, l'ottica performativa colloca il corpo creativo nettamente fuori dal campo dell'arte come prodotto, dove, invece, “creare” significa tradizionalmente portare a compimento un'opera, separata e autonoma dal creatore stesso. Infatti, la performance intende la

---

<sup>271</sup> Il comportamento recuperato è più direttamente messo in relazione ai processi di incorporazione dei saperi, cfr. l'approccio di Diana Tylor, in particolare in Ead., *The Archive and The Repertoire; performing cultural memory in the Americas*, Duke University Press, Durham, 2003; Ead. *Performance*, Duke University Press, Durham and London, 2016; Ead., *Performance, politica e memoria culturale*, a cura di Fabrizio Deriu, Artemide, Roma, 2019.

<sup>272</sup> Richard Schechner, *La teoria della performance, 1970-1983*, a cura di Valentina Valentini, Bulzoni, Roma 1984, p. 177.

<sup>273</sup> «Per essere efficace, il teatro deve esprimere la sua ubiquità, come una performance qui ed ora di eventi di lì e allora»: Richard Schechner, *Verso una poetica della performance*, ivi, p. 132.

<sup>274</sup> Richard Schechner, *Il comportamento recuperato*, in Id., *Introduzione ai Performance Studies*, p. 84.

<sup>275</sup> Fabrizio Deriu, *Il paradigma teatrale. Teoria della performance e scienze sociali*, p. 174.

creazione sia come messa in forma di azioni incarnate, sia come continuo processo di ricomposizione in partiture.

In relazione a questo processo di recupero e trasformazione, è utile spostarsi su un altro campo performativo che non pertiene tanto ai *Performance Studies* schechneriani, quanto all'approccio fenomenologico e teatrologico che riconduce la performance esplicitamente all'estetica teatrale, come quello di Erika Fisher-Lichte. In particolare, tramite la nozione di incorporazione, questa prospettiva permette di vedere in atto il processo di riformulazione di elementi materici e la variabilità delle partiture all'interno di un meccanismo di produzione del senso che costitutivamente appartiene all'attore, ovvero nella «tensione tra il corpo vivo fenomenico dell'attore e la sua rappresentazione del personaggio»<sup>276</sup>. Nell'estetica del performativo, infatti, il corpo dell'attore emerge pienamente nel suo “carattere materiale”, non come strumento per riprodurre (spesso mimeticamente) un personaggio pre-scritto; quindi, l'attore-performer non *utilizza* il corpo, bensì *agisce nel proprio corpo e con il proprio corpo*:

incarnare significa qui portare a manifestazione, con e attraverso il corpo, qualcosa che esiste solo per mezzo del corpo [...] quando una figura [...] si manifesta con e attraverso il corpo [...] essa può farlo solo nella sua unicità legata a questo particolare corpo [...]. Questa figura esiste solo nel suo essere compiuta materialmente dall'attore e viene prodotta dai suoi atti performativi assieme alla specifica corporeità dell'attore<sup>277</sup>.

Nel processo che la Fischer-Lichte chiama «loop autopoietico di feedback», dunque, emergono nuclei materici, che ritornano e vengono continuamente trasformati, in situazione. Il loop ha una forte radice relazionale generata dall'interazione, nello stesso sito, di azioni e percezioni: in questo modo, la produzione di senso non è mai prestabilita o già compiuta, ma sempre «in divenire» al suo interno:

Autoproduzione significa che, certamente, tutti i partecipanti allo spettacolo contribuiscono a produrlo e che, tuttavia, esso non può essere pianificato e governato, e in questo senso prodotto interamente da nessuno dei singoli, che lo spettacolo, cioè, si sottrae costantemente al loro potere discrezionale. [...] Esistono piuttosto co-produttori che partecipano in misura diversa e in modi diversi alla configurazione dello spettacolo, senza tuttavia poterla determinare<sup>278</sup>.

Perciò, le combinazioni di azioni che costituiscono il personaggio non si fissano in un oggetto preformato; le sequenze di impulsi, reazioni, movimenti, gesti ri-acquistano un senso ogni volta

---

<sup>276</sup> Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, ed. it. a cura di Tancredi Gusman, Carocci editore, Roma, 2004, p. 137.

<sup>277</sup> Ivi, p. 147.

<sup>278</sup> Ivi, pp. 88-89.

rinnovato nella loro esecuzione e relazione con il contesto<sup>279</sup>. Perciò, dal momento che la prospettiva performativa può mediare sia la messa in forma culturale dei comportamenti, sia quella estetica della materialità, l'intreccio tra comportamento-forma e organicità-vita proprio del corpo abitante trova la sua declinazione estetica in un attore che si esprime sia in quanto presenza corporea immanente e processuale, sia come simbolo culturalmente riconoscibile.

### 3.3 *Ars e vita in forma di gesto*

Come si è detto, nella situazione performativa, tattica e tecnica partecipano, sia all'interno della dialettica tra recupero del comportamento e sua trasformazione, sia nell'incorporazione di questo processo sotto forma estetica. Per comprendere appieno la questione, è utile riferirsi al campo dell'*ars* attraverso il paradigma dell'*artis effectio* (l'effettuazione dell'arte), elaborato da Agamben e già rintracciato nel corpo abitante. Il concetto di effettuazione dell'arte indica proprio quella produzione di senso tutta interna al fare stesso, al puro esercizio di una competenza che assume valore estetico:

[...] Cicerone, paragonando l'*officium* della sapienza ai gesti e ai movimenti dell'attore e del danzatore, scrive che, in questi, "il fine, cioè l'effettuazione dell'arte, non deve essere cercato fuori ma in essi stessi" [...]. Il fine non è qui un'opera esterna (come nella *poesis*), ma nemmeno coincide, come potrebbe sembrare a prima vista, con l'azione stessa (come nella *praxis*). Esso coincide, infatti, con l'atto solo nella misura in cui questo è l'effettuazione (*effectio*) di un'arte. [...] il *telos* non è più l'opera ma l'*artis effectio*<sup>280</sup>.

Nel nostro caso, la qualità performativa del corpo abitante si declina pienamente sul piano dell'*ars* attoriale, sovvertendolo, pur senza negarlo: corpo performativo e corpo creativo coincidono, nel senso che per creazione non si intende produzione di un'opera per mezzo di tecniche acquisite, ma processo iterato che si manifesta esclusivamente nel suo farsi o nel suo ricomporsi. Le forme espressive dell'attore abitante si mantengono in uno stato di tensione sempre attiva e potenzialmente reattiva alla variabilità, in virtù delle possibilità situazionali entro cui si esercitano.

La loro potenza estetica risiede pertanto nell'essere manifestazione di questo stato mediale.

Quindi, in quest'ottica, l'*ars* dell'attore, esattamente come la potenzialità creativa già riscontrata nel corpo abitante, si mescola al campo delle tattiche e, in questo modo, diventa esercizio di vita. Infatti,

---

<sup>279</sup> In questo caso, va specificato che questi elementi funzionano come materiali estetici, non come repertori comportamentali riconoscibili: infatti, il corpo che incarna il senso non lo fa attraverso il riconoscimento di iscrizioni culturali comuni, bensì attraverso la percezione della pura presenza, cioè nella manifestazione e nell'interazione di campi di forze corporee nel processo performativo.

<sup>280</sup> Giorgio, Agamben, *Opus Dei. Archeologia dell'ufficio*, p. 59.

secondo Agamben, l'esercizio permette alle forme di vita di svincolare l'artificialità della costruzione formale dalla codificazione e dalla modellizzazione: quando le procedure formalizzate si praticano costantemente e s'iscrivono profondamente nelle singolarità corporee, restano aperte alla pura processualità dell'esperienza e si esimono dalla rigida prescrizione normativa, per un fine omologato e omologante. Quindi, l'*ars* come "forma di vita esercitata" non è un sapere cristallizzato (l'azione fine a sé stessa), ma, in forme come l'attore abitante, essa non è neppure tecnica specializzata e strumentalizzata (l'azione con un fine esterno). In questo modo, l'arte va oltre l'insegnamento e il possesso di abilità qualificanti dal punto di vista del linguaggio e, dunque, non si misura con quelli che la storiografia prevalente in materia considera «canoni di precisione» dell'arte attorica<sup>281</sup> – la costruzione preventiva di *habitus* per il controllo psicofisico dei processi organici coinvolti nella creazione.

A questo punto, tramite la nozione di effettuazione, il corpo abitante come corpo attoriale può definirsi meglio secondo un'altra nozione agambeniana, ovvero quella di pratica inoperosa

[...] che può darsi sulla base di una disattivazione del dispositivo aristotelico potenza/atto, che assegna all'energia, all'essere-in-opera, il primato sulla potenza. [...] Rendendo inoperose le opere della lingua, delle arti, della politica e dell'economia, essa (l'inoperosità) mostra che cosa può il corpo umano, lo apre a un nuovo possibile uso<sup>282</sup>.

Nelle pratiche inoperose, i rapporti causa-effetto tra impulso e forma non sono disciplinati secondo un modello, né eseguiti secondo un progetto, perché non mirano a una produzione predefinita o a una significazione diretta. Non a caso, come si è visto, Agamben esemplifica questo "fare inoperoso" tramite le arti performative, ovvero con i gesti e i movimenti dell'attore, del danzatore, spesso del mimo.

Dunque, questa mediazione interpretativa associa le caratteristiche del corpo abitante al corpo inoperoso e la creatività performativa dell'attore abitante può trovare una forma estetica ben precisa, legata al corpo inoperoso: il gesto.

In linea con il contesto teorico tratteggiato fin qui, anche per definire il gesto si fa riferimento alla lettura di Agamben, il qual considera in tutto e per tutto questo elemento come «terzo genere dell'azione»<sup>283</sup>.

Per precisare questa terzietà, il riferimento al gesto performativo si fa forte:

---

<sup>281</sup> Antonio Attisani, *Actoris studium. Album #1. Processo e composizione nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, p. 8.

<sup>282</sup> Giorgio Agamben, *L'uso dei corpi. Homo Sacer 4.,2*, Neri Pozza, Vicenza, 2014, p. 130.

<sup>283</sup> Giorgio Agamben, *Mezzi senza fine*, p. 51.

Per la comprensione del gesto, nulla è, perciò, più fuorviante che rappresentarsi una sfera dei mezzi rivolti a uno scopo (per esempio la marcia, come mezzo per spostare il corpo dal punto A al punto B) e poi, distinta da questa e ad essa superiore, una sfera del gesto come movimento che in sé stesso il suo fine (per esempio, la danza come dimensione estetica). [...] Se la danza è gesto, è perché essa non è invece altro che la sopportazione e l'esibizione del carattere mediale dei movimenti corporei<sup>284</sup>.

E prosegue: «[...] o come, nel mimo, i gesti rivolti agli scopi più famigliari sono esibiti come tali, e perciò, tenuti in sospeso, «entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir»<sup>285</sup>.

Riguardo al valore paradigmatico del gesto del mimo, Agamben si riferisce in larga parte alla lezione di Decroux, filtrata da Marcel Marceau: «che cosa imita il mimo? Non il gesto del braccio al fine di prendere un bicchiere per bere o per qualsiasi altro scopo, altrimenti la mimesi perfetta sarebbe la semplice ripetizione di quel determinato movimento tale e quale. Il mimo imita il movimento, sospendendo, però, la sua relazione a un fine»<sup>286</sup>.

Il filosofo mette in risalto la derivazione di “gestus” dal verbo *gerere*, affiancandolo a *sustinere*<sup>287</sup>: ovvero, nell'ambito dell'azione umana, più che tradursi in “portare” e in “comportarsi”, il gesto ha valore di “sopportare”, “trattenere”. L'idea in campo richiama la potenza di un carico, costantemente concentrato, che viene controbilanciato da un sostegno tanto opposto, quanto aderente, vicino. Questo peculiare gioco di forze va ad intercettare un elemento performativo fondamentale, cioè il movimento: infatti il moto si fa gesto quando non è lineare, non raggiunge punti definiti, e anche quando una sequenza corporea non mira alla realizzazione di un obiettivo, né si traduce in figure descrittive o narrative. Il gesto, invece, esprime un movimento che si risolve diversamente, in una costante tensione tra arrestare e spingere, dove la potenza motoria è continuamente innescata per contrasto e per condensazione di forze diverse, in un campo minimo.

A proposito del movimento performativo che si arresta improvvisamente tra un “prima” appena passato e un “dopo” ancora da venire, è particolarmente significativo ciò che Mark Franko suggerisce rispetto al gesto coreutico:

---

<sup>284</sup> *Ibidem*.

<sup>285</sup> Ivi, pp. 51-52.

<sup>286</sup> Giorgio Agamben., *Per una ontologia e una politica del gesto*, in Id., *Giardino di studi filosofici. Gesto*, Quodlibet, Lavis 2018, versione online al sito <https://www.quodlibet.it/toc/404> (ultimo accesso 27/01/2026), pp. 2-3.

<sup>287</sup> Agamben qui rilegge la lezione di Varrone, nel *De lingua latina*, cfr. Giorgio, Agamben, *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Bollati Boringhieri, Torino, 2017, p. 137.

[...] il momento nel quale si verifica il movimento più enfatico è il momento della sua immobilità percussiva o del congelamento nella posa. In altri termini, i movimenti attirano su di sé la massima attenzione in quanto movimenti quando il loro impeto in avanti è precipitosamente rotto e sostituito con un'immobilità inattesa<sup>288</sup>.

Questo modo di muoversi del gesto si può precisare facendo ricorso ad un'altra nozione estetica che menziona Agamben, non a caso a proposito di Pulcinella, un altro cardine dell'estetica performativa, nell'area della drammaturgia d'attore teatrale<sup>289</sup>: ovvero, il processo di ricapitolazione. Sul piano temporale, la ricapitolazione annulla la distanza passato-presente e futuro, in quanto avvicina in una scheggia improvvisa ciò che si è irrelato nel corso del vivere, concentrando: «[...] ciò che sopravvive alla fine se non del mondo, almeno di un mondo [...] la figura che qualcosa assume quando ha fatto il suo tempo»<sup>290</sup>. Questa figura introduce quindi un elemento fondamentale, di grande forza e, contemporaneamente, di malinconia: questo attimo prende vita solo sulla soglia della sparizione.

Solo attraverso una ricapitolazione, qualcosa – un certo tempo – può essere “ultimo”, può dirsi compiuto. Come si racconta che davanti agli occhi dell'agonizzante tutta la vita si riepiloghi – si ricapitoli – in un attimo. Prima di sparire [...] <sup>291</sup>.

La ricapitolazione è apparizione e manifestazione istantanea di ciò che è dilatato nello scorrere normale della vita, un nucleo che restituisce all'accadere quotidiano potenza e intensità, grazie al suo stato di soglia tra l'apparire e lo sparire, tra concentrazione e rilascio.

In questo modo, l'azione umana viene traslata in un'altra dimensione, ovvero in un posto che si colloca un attimo prima del compimento, oppure un attimo dopo, nel passaggio a qualcosa di nuovo e di diverso: «si può agire solo al di là – o al di qua – dell'azione, si può dire solo al di là – o al di qua – della parola, si può vivere solo al di là – o al di qua – della vita»<sup>292</sup>.

In questo senso, si rinnova la centralità del gesto nella traslazione delle azioni quotidiane in forme estetiche ed espressive di matrice teatrale e specificatamente attoriale; infatti, il Pulcinella viene considerato da Agamben figura della ricapitolazione e risulta emblematico per precisare lo spostamento di piano in atto nel gesto, affermandone la posizione liminale, di campo terzo dove

---

<sup>288</sup> Mark Franco, *The Dancing Body in Renaissance Choreography (c. 1416-1589)*, Summa, Birmingham, 1986, pp. 65-66.

<sup>289</sup> Agamben dedica un'analisi alla figura di Pulcinella, a partire dalle tavole che Giambattista e Giandomenico Tiepolo. Il filosofo commenta le tavole per gli affreschi della villa di Zianigo, che raffigurano la vita di pulcinella in un album di disegni intitolato *Divertimento per li ragazzi*, in corrispondenza della fine della Repubblica di Venezia ad opera napoleonica e, dunque, a simbolo del tramonto di un mondo. Cfr. Giorgio Agamben, *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, nottetempo, Roma, 2015.

<sup>290</sup> Ivi, p. 17.

<sup>291</sup> *Ibidem*.

<sup>292</sup> Ivi, p. 72.

coscienza e incoscienza si “indistinguono”. Infatti, l’elemento caratterizzante dell’agire performativo di questo personaggio è il lazzo comico, il quale viene considerato, sia dal punto di vista filosofico che teatrologico, un gesto di vita e un fare estetico allo stesso tempo. Il lazzo possiede infatti le seguenti qualità: innanzitutto, è composto da sequenze dalla precisa formalità, ma inarrestabili in una composizione fissa; poi, esprime un movimento per impulsi e contro-impulsi; infine, la sua forma non si arresta in rappresentazione, ma si manifesta sempre sul punto di cadere, di inciampare.

Il lazzo, dunque, si manifesta come gesto che condensa impulsi di vita in senso artificiale, traslando la matrice quotidiana in una dimensione amplificata e potenziata.

Tramite l’esempio del lazzo, quindi, il gesto si delinea in specifiche caratteristiche: nella natura di frammento, in quanto azione che «è disdetta nell’atto stesso in cui si compie»<sup>293</sup> e nel suo moto di sospensione, di pura potenza tra forze opposte (“non più” e “non ancora”). Ricomponibile e scomponibile, senza mai compiersi del tutto, né esaurirsi, il gesto è la forma di tempi e spazi di vita che si ricapitolano in un attimo di piena permanenza, mentre stanno per finire o per ricominciare trasformati. Dato che il gesto non ha in sé il tempo della fine e non contempla un fine, il suo movimento è la tensione dello stato di transito, dove il carico energetico dell’azione si concentra; perciò, soltanto questa sospensione diventa presente e percepibile, mentre tutto il resto si sottrae.

La proposta agambeniana permette di collocare il gesto in un territorio di non-appartenenza indisciplinata, dove la forma di vita è anche forma estetica: il gesto, infatti, è un *medium* dove la pratica finalizzata del quotidiano si libera dalla sua predeterminazione sociale e biologica, essendo traslata in un territorio puramente espressivo e, viceversa, l’*ars* non è più tecnica di produzione, ma potenziamento e apparizione di frammenti di vita incorporati, vissuti o ancora da vivere.

Secondo questa prospettiva, l’attorialità che scaturisce dal corpo abitante connette definitivamente corpo creativo e corpo performativo nel gesto, dove si formalizza la dimensione traslata della vita. Proprio in virtù di questa estetica, infatti, Fiaschini identifica nel gesto «l’essenza più autentica delle arti performative»<sup>294</sup>, poiché la creatività si svincola da fini produttivi o significanti e prende forma, invece, nella pura messa in evidenza, attraverso il corpo, di una concentrazione di forze appartenenti alla vita. Sulla scorta di questo nucleo critico, già a partire dalle poetiche e dalle pratiche teatrali fondative della parabola teatrale novecentesca, che sono state storicamente rilette secondo il paradigma performativo<sup>295</sup>, emerge un nesso tra gesto ed espressione creativa dell’attore: lo spazio

---

<sup>293</sup> Ivi, p. 71.

<sup>294</sup> Fabrizio Fiaschini, *Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale*, p. 51.

<sup>295</sup> A titolo esemplare, si pensi alla nozione di *pedrigra* e *otkaz* di Mejerchol’d, o a quella di *satz* in Barba, oppure alla nozione di *Pathosformel* di Warburg o al concetto di *ek-stasis* di Ejsentejn; oppure, su un’altra linea, alla pratica del costringimento della pedagogia di Jacques Copeau; sul costringimento in Copeau cfr. Claudio Meldolesi, *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali*, ora in «Teatro e Storia», n.s., n. 33, pp. 357-378. Annalisa Sacchi pone la dialettica del gesto, ovvero la tensione mediale tra il movimento e la stasi «alla base di alcune tra le nozioni che, tra il XIX e il XX secolo rivoluzionarono la storia delle arti», riconducendola specialmente alla nozione di

creativo dell'attore coincide con l'attimo di condensazione energetica prodotto dal passaggio tra un impulso e il suo opposto. Così, il momento creativo coincide con un cambiamento dinamico, la variazione all'interno di una successione di movimenti, in una partitura. Qui, il moto si interrompe, si sottrae, ma non si arresta del tutto: il performer resta quasi impercettibilmente teso, sospeso, «attraverso l'interruzione e l'incessante ripresa di spunti sorgivi che provengono dal suo corpo»<sup>296</sup>.

Perciò, il movimento del gesto che fonda le arti performative è uno stato di passaggio, mediale, dove l'inizio s'indetermina nella fine e viceversa. Quando è declinato sul piano dell'*ars*, il gesto diventa il punto di contatto tra quotidiano e performativo: infatti, questa forma esibisce e trattiene un sapere del corpo, un esercizio, sottraendolo alla funzione e aprendolo alla pura potenza espressiva.

Su quest'ultima soglia, i caratteri del corpo abitante tornano in evidenza, poiché esso vive in questa natura dinamica: l'itineranza, l'oltrepassamento, l'attraversamento, la creazione di crepe e passaggi dove insinuare la propria presenza, la porosità e l'immersione mimetica tra interno ed esterno. Come si è visto, tali caratteristiche non creano forme lineari, ma si esprimono attraverso una selezione percettiva e pratica di frammenti di spazio e di tempo, attraverso i quali l'ordine del quotidiano è riconfigurato in sequenze intime e non disciplinate. Si è visto anche come le pratiche d'uso connesse all'abitare – nel senso indicato da De Certeau – ridisegnano il rapporto tra corpo e mondo per ellissi e per sineddoche, come accade nel sogno, nel ricordo, nella leggenda. L'ellissi sottrae passaggi, produce vuoti operativi; la sineddoche concentra un mondo in un dettaglio. Quindi, il corpo che abita non percorre lo spazio secondo una traiettoria continua, ma per tagli, addensamenti, deviazioni, arresti e riprese: la sua forma è sempre una forma *tra* stare e andare oltre, *tra* partire e tornare, *tra* avanzare e arretrare. È un appoggiarsi e tenere; un trattenersi.

Questo spazio intermedio coincide con lo spazio del gesto, in quanto composto per frammenti e sospeso in moti di tensioni dialettiche. Non a caso, De Certeau stesso definisce le forme de-composte e ri-composte del corpo che passa (e, quindi, usa) come «foreste di gesti», a partire da un riferimento poetico: «come dice Rilke, sono “alberi di gesti” in movimento. [...] Le strade sono il teatro di queste foreste d'alberi ondegianti che trasformano la scena, ma non possono essere fissate dall'immagine in un luogo»<sup>297</sup>.

Alla luce di queste considerazioni, torna ancora una volta centrale la congiunzione tra attorialità e abitare, in questa terza modalità di azione, in un punto di intersezione dove emerge la figura dell'attore-abitante: non un'identità teatrale che entra nello spazio scenico per rappresentare o

---

Phantasmata di Domenico da Piacenza, cfr. Annalisa Sacchi, «*Il privilegio di essere ricordata*». *Su alcune strategie di coreutica memoriale*, in Susanne Franco, Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, p. 119.

<sup>296</sup> Giorgio Agamben, *Per un'ontologia e una politica del gesto*, p. 3.

<sup>297</sup> Michael De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, p. 157.

comporre con tecniche specializzate, ma colui che nello spazio di vita fa assumere lo statuto estetico del gesto performativo a pratiche spaziali già incorporate, oltrepassando in entrambi i sensi sia la rigidità dell'artificio prescrittivo, che viene rotto e contraddetto, sia la spontaneità incosciente della natura, la quale può manifestarsi e produrre senso soltanto se ri-composta in una forma, per quanto sospesa in uno stato di passaggio e di limite. Pertanto, alla luce di queste caratteristiche, è nel gesto che il corpo negli spazi di vita quotidiana trova la sua forma estetica, trasladosi sul piano dell'*ars*; ed è sul piano del gesto che l'*ars*, a sua volta, può essere intesa come saper fare che unisce natura e tattica e si manifesta come tale, senza connessione a un fine: «si direbbe che nel gesto, ciascun membro, una volta liberato dalla sua relazione funzionale a un fine — organico o sociale —, possa per la prima volta esplorare, sondare e mostrare senza mai esaurirle tutte le possibilità di cui è capace»<sup>298</sup>.

### 3.4 Attore non progettato e amatorialità

Nelle forme di vita e nella loro manifestazione estetica, cioè il gesto che ricapitola, si realizza la sintesi tra natura e artificio attraverso la manifestazione sul piano dell'*ars* di tattiche di vita incorporate. Attraverso questa questione della tensione tra natura e artificio, ritorna centrale il campo teatologico e specificatamente una prospettiva critica sull'attore, dove emerge la particolare tipologia attoriale dell'«attore non progettato»<sup>299</sup>, a cui, secondo Cruciani, appartiene un processo di «identificazione concreta di cultura e vita»<sup>300</sup>.

A partire da ciò, s'interroga criticamente il gesto dell'attore abitante come una delle declinazioni di questo inedito statuto attoriale, del quale Cruciani traccia un profilo in relazione alle esperienze formative di primo '900, le scuole e i laboratori dei registi-pedagoghi, senza però tralasciare un ambito di pertinenza fondamentale per il nostro discorso: l'attore non progettato supera il teatro in senso stretto ed entra nel mondo, le sue manifestazioni «sono una dimensione di quel teatro *more than theatre* da tutti invocato e posto alla radice»<sup>301</sup>. Questo attore, infatti, «usa conoscenze particolari pescate nell'ampio contesto culturale a costruire una globalità non esistita»<sup>302</sup>: cioè, nella sua ricerca creativa viene interrotta la ripetizione imitativa o prescrittiva della struttura di partenza, mentre si manifesta, già in atto, una dimensione nuova e ancora da scoprire. L'attore non progettato «oscilla tra

---

<sup>298</sup> Giorgio, Agamben, *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, pp. 134-135.

<sup>299</sup> Cfr. Fabrizio, Cruciani, *Alla ricerca di un attore non progettato*, in Id., *Registi pedagoghi e comunità teatrali*, pp. 71-85.

<sup>300</sup> Ivi, p. 83.

<sup>301</sup> Ivi, p. 78.

<sup>302</sup> Fabrizio, Cruciani, *Il teatro pedagogia del '900*, ivi, p. 48.

creatività, il lavoro per esprimere ciò che non si conosce già, e abilità, possedere tante tecniche per scegliere – essere liberi»<sup>303</sup>: qui, l'incoscienza e l'ignoto si uniscono alla concentrazione estrema. Questa condizione apparentemente contraddittoria non si risolve in un addestramento professionale che procede per imitazione, bensì in un'esperienza di "educazione alla creatività". Quindi, il punto di partenza per le declinazioni attoriali "non progettate", tra cui rientrerebbe l'attore abitante, è la ricerca delle possibilità espressive in sé. Allo stesso tempo, questa autoformazione è «conquista e progetto»<sup>304</sup>, perché si innesta sempre in un processo di produzione di senso, di *ars*, frutto di una composizione di materiali espressivi. Dato che questi materiali scaturiscono dalla memoria incorporata delle tattiche di vita – nel nostro caso quelle del corpo abitante – nel gesto di questi attori si attualizza e si compie innanzitutto il «bisogno culturale e antropologico di esprimere, che si sente come bisogno di qualcosa di più e di diverso dal teatro»<sup>305</sup>, indipendentemente da qualsiasi altro scopo.

Sebbene l'ottica adottata da Cruciani sia prettamente storica e riguardi alcune delle poetiche e delle pratiche fondamentali di primo Novecento, tra cui, il teatro politico, le avanguardie storiche, le eccezioni pedagogiche come Copeau, la riscoperta della matrice della Commedia dell'Arte, tuttavia esistono degli elementi comuni di questa attorialità, che si innestano attorno ai dispositivi dell'improvvisazione e del carattere-personaggio come ricerca delle «qualità del corpo e della psiche».

«La presenza dell'improvvisazione nella pratica pedagogica è legata al bisogno di non rinchiudersi in tecniche predefinite, si pone come sinonimo di creatività, di possibilità e di libertà. [...] L'attore non progettato ricerca e apprende, si espone e scopre»<sup>306</sup>.

Nell'improvvisazione, dunque, la composizione è variabile e non predefinita, perché la creazione dei materiali non è frutto di abilità del mestiere, ma mette direttamente in atto competenze espressive precedenti, che prendono forma da peculiarità di vita e di contesto, concentrandosi nel sintagma minimo e denso del gesto. In questo senso, l'artificio dell'improvvisazione sta nella «conquista di possibilità espressive nuove ogni volta»<sup>307</sup>, attraverso la messa in forma gestuale di un sapere esperienziale, di un corpo attoriale che «non ripete, ma compie»<sup>308</sup>.

Questa «qualità umana dell'attore» che unisce l'assenza di progetto predefinito alla padronanza compositiva e gestuale – «creatività speciale», la chiama Cruciani – fa sì che «l'attore in quanto uomo diviene una possibilità degli uomini [...], in quanto uomo che usa consapevolmente se stesso per

---

<sup>303</sup> Fabrizio, Cruciani, *Alla ricerca di un attore non progettato*, p. 75.

<sup>304</sup> Ivi, p. 80.

<sup>305</sup> Fabrizio Cruciani, *I "Padri Fondatori" e il teatro del Novecento*, ivi, p. 27.

<sup>306</sup> Fabrizio Cruciani *Alla ricerca di un attore non progettato*, p. 75.

<sup>307</sup> Ivi, p. 74.

<sup>308</sup> *Ibidem*.

esprimere»<sup>309</sup>. D'altra parte, l'attore non progettato, parallelamente alla sua affermazione come nuova modalità professionale dell'attore teatrale, ha dimostrato una presenza storicamente rilevante in contesti che fanno teatro «non pensando al teatro, ai suoi statuti e alla sua istituzione», per recuperarne «gli elementi minimi»<sup>310</sup>: dall'avventura ludica di Maurice Sand e compagni con le sciarade animate posta da Cruciani alla base della riscoperta dell'improvvisazione, alle discipline del corpo primonovecentesche, alla cultura del movimento quotidiano ed essenziale dei Copiaus, fino alla qualità degli «atti fisici del quotidiano» di Mejerchol'd nel «Laboratorio metodico di Club» per i registi delle filodrammatiche, nella scuola per progettisti di feste e nella sua partecipazione alla Sezione Teatrale del Commissariato per l'istruzione popolare<sup>311</sup>.

Rispetto a questa prospettiva, è interessante sottolineare come questa dinamica dell'attore non progettato non riguardi soltanto le poetiche pioniere protonovecentesche, ma costituisca una tipologia ben precisa di attore, che trova riscontro anche nel secondo Novecento, fino alla contemporaneità. Un caso esemplare è quello di Bobò, l'attore microcefalo e sordomuto maestro e compagno di vita e di teatro per Pippo Delbono; proprio in merito al suo gesto Ruffini evidenzia un nodo cruciale di questa forma attoriale non progettata: la natura della sua consapevolezza non è costruita su base mimetica o interpretativa, ma si lega a quello stato di sincerità che Ruffini definisce «vita potenziata»<sup>312</sup>. Infatti, l'arte di Bobò pare negare la condizione attoriale, tanto che di lui Ruffini scrive «[...] non era un attore normale. Non era un vecchio attore e, per dirla proprio tutta, non era un attore»<sup>313</sup>, salvo poi identificarlo in maniera folgorante nei termini di «umano attore»<sup>314</sup>, finendo apparentemente in un'ambiguità tra ciò che non è attore, eppure lo è, *diversamente*. Questa contraddizione, per l'appunto, si risolve in un territorio di pratiche del corpo dove la presenza e l'azione, la natura e la costruzione, si concentrano in un unico momento di tensione motoria e in un tratto manifesto che rivela «il segnale segreto dell'avvenire»<sup>315</sup>, come il gesto infantile di Benjamin.

La differenza tra un cacciatore aborigeno esperto e una tigre è che il cacciatore suddetto è come un felino, mentre la tigre è un felino senza il come. Se c'è il come c'è l'artificio, comunque impartito e assorbito; se non c'è il come c'è la natura. Presso gli umani – anche attori – più o meno, il come c'è sempre. Presso quell'umano attore che era Bobò il come non c'era. Era un inestricabile «miscuglio di incoscienza e di ipercoscienza», come

---

<sup>309</sup> Fabrizio Cruciani, *I "Padri Fondatori" e il teatro del Novecento*, ivi, p. 27.

<sup>310</sup> Fabrizio, Cruciani, *Alla ricerca di un attore non progettato*, p. 73.

<sup>311</sup> Cfr. Ivi.

<sup>312</sup> Franco, Ruffini, Bobò: lezioni, non solo emozioni. Lettera, in «Teatro e Storia», XXXIII, n. 40, 2019, p. 387.

<sup>313</sup> Ivi, p. 383.

<sup>314</sup> Ivi, p. 384.

<sup>315</sup> Walter, Benjamin, *Programma per un teatro proletario di bambini*, in Id., *Opere complete. III. Scritti 1928-1929*, a cura di R. Tiedermann, H. Schweppenhäuser, E. Ganni, Einaudi, Torino, 2010, p. 184.

dice Pippo, proprio come il felino, che non ha coscienza della propria ipercoscienza. È allerta senza mostrarlo, e senza nemmeno aver acquisito l'artificio per non mostrarlo<sup>316</sup>.

In questo modo la polarizzazione tra “significare” ed “essere” non distingue l'attore dal non-attore, bensì si concentra sulla differenza tra *recitare* un personaggio e *viverlo*, a prescindere dal fatto che questo personaggio derivi da un «come» o da un «con», cioè che possa essere separato o meno dalla sua natura biologica.

[...] Vincenzo Cannavacciuolo in arte Bobò, o Bobò all'anagrafe Vincenzo Cannavacciuolo? [...] Non so da quando ha cominciato a chiamarsi così, ma prima del rapimento da parte di Pippo era un soprannome, e dopo non è stato un nome d'arte [...]. È stato un personaggio. Come Charlot per Charlie Chaplin o Scaramuccia per Tiberio Fiorilli, e però anche come uno dei tanti altri personaggi anonimi per lo spettatore, ma con nome biografia e densità di presenza per l'attore che l'avesse concepito e partorito<sup>317</sup>.

Allora, il carattere di «umano attore» apre l'interazione tra *ars* e vita in due direzioni reciprocamente comunicanti: sia uomo come possibilità per l'attore, che attore come «possibilità degli uomini»<sup>318</sup>. Su questa base, al di là della peculiare tipologia di gesto che caratterizza il corpo di Bobò, la dialettica tra natura e artificio che alimenta la sua creatività teatrale, così come quella di Charlot, Scaramuccia e del Pulcinella di Agamben, è riconducibile a quella individuata nel corpo abitante: in quest'ottica, anche l'attore espressione di questo corpo può essere considerato un attore non progettato, nel senso di «umano attore». In questo modo, ritornare alla ricerca dell'attore non progettato apre un orizzonte estetico alternativo comune, entro cui analizzare queste declinazioni di gesti performativi che chiamano in causa una mutazione di paradigma attoriale, più che una sua negazione.

Di fronte a una linea storica coerente, lo statuto dell'attore abitante, in quanto «umano attore» non progettato, potrebbe rientrare sotto l'alveo del «problema dell'attore dilettante o professionista»<sup>319</sup> risollevato, tra le altre riforme, dai teatri fuori dal teatro a vocazione pedagogica.

Inoltre, a voler estendere ancora di più questa tipologia, l'attore non progettato può essere affine a quella che di recente De Marinis ha tratteggiato come «Genealogia dell'Attore non professionista» – con tanto di maiuscola identificativa –, entro cui riserva una significativa attenzione ad esperienze dove l'interazione tra teatro e spazi della vita è centrale, includendo gli amatori-lavoratori degli agit-prop e di Bela Balázs, le interazioni con il contesto della Borgogna del gruppo dei Copiaus, le persone

---

<sup>316</sup> Franco, Ruffini, *Bobò: lezioni, non solo emozioni. Lettera*, in «Teatro e Storia», XXXIII, n. 40, 2019, p. 384-385.

<sup>317</sup> Ivi, p. 386.

<sup>318</sup> Fabrizio, Cruciani, *I “Padri Fondatori” e il teatro del Novecento*, ivi, p. 27.

<sup>319</sup> Fabrizio, Cruciani, *Teatri di disturbo e teatri di liturgia*, ivi, p. 57.

e i giovani coinvolti nelle pratiche performative di Giuliano Scabia e dell'Animazione teatrale negli anni '70 del Novecento, il coevo attore "geopolitico" dell'esperienza di Leo De Berardinis e Perla Peragallo con i contadini e gli operai nel contesto di Marigliano – insieme ad altre tipologie, come i giovani apprendisti dell'École du Vieux Colombier di Copeau, i contemporanei attori di teatro sociale o "della diversità"<sup>320</sup>. La prospettiva alla base di questa proposta amplia certamente il campo del "dilettantismo", oltre la tradizionale conformazione della compagnia filodrammatica e anche al di là della semplice distinzione tra chi è attore per professione e chi lo è nel tempo libero, oppure chi vi affianca anche un altro mestiere – pur con appassionata ed erotica dedizione. All'*amateur* e ai suoi spazi viene riconosciuta una centralità nell'ambito delle più rilevanti sperimentazioni dei gruppi teatrali del XX secolo e del contemporaneo, sulla scorta di uno statuto etico che trasforma l'estetica del teatro, sconfinando dalla ricerca puramente artistica e produttiva.

Con De Marinis, l'influenza dell'amatore sulla revisione della figura dell'attore professionista approda anche al contemporaneo: «la progressiva caduta della distinzione netta esistita in passato fra professionismo e non-professionismo»<sup>321</sup> è considerata come una tra le principali cause di quella che viene definita «identità esplosa» dell'attore<sup>322</sup>.

Anche in questo caso, dunque, l'attore abitante ricondotto al campo dell'attore non progettato, se viene considerato come declinazione fondamentale di attore amatore, si ancora ad un quadro storico critico di trasmutazione d'identità dell'attore verso maglie sempre più sfilacciate, piuttosto che di un suo superamento o negazione. Però, la riconoscibilità dello statuto attoriale del corpo abitante – come del corpo di Bobò –, legandosi alla questione estetica del gesto, non resta confinata esclusivamente nel polo delle pratiche di teatro amatoriale, così come non può limitarsi ad essere del tutto trasferita sul piano di un «nuovo professionista» del teatro. Infatti, da una parte, l'attenzione sempre più diffusa per i «fondamenti del non-attore», prendendo a prestito una felice formula di Cristina Valenti<sup>323</sup>, riabilita l'autonomia culturale e storica di questa figura e fornisce un terreno di partenza fertile per la caratterizzazione unitaria di forme attoriali come il gesto abitante o il gesto del corpo disabile.

Sotto un altro punto di vista, però, questi comuni elementi di base sono evocati entro una focale che resta bipolare: ovvero il valore differenziale e trasformativo dell'amatore, cioè del «non attore», si realizza pienamente nel passaggio ad un nuovo professionista attore. Da qui, l'affermazione di inedite

---

<sup>320</sup> Marco, De Marinis, *From the Theatre As a Cure to the Politics of Performance, Passing Through Social Theatre*, in Claudio, Bernardi, Giulia, Innocenti Malini (a cura di), *Performing the social*, p. 39, traduzione mia. In una seconda linea genealogica, De Marinis considera "non attori" anche tipologie di spettatore partecipante e di attore testimone, come nei casi di Milo Rau o dei Rimini Protokoll.

<sup>321</sup> Marco, De Marinis, *Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, Id. (a cura di), *Seminario sull'attore*, numero monografico di «Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo», n. 13, autunno 2005, p. 8.

<sup>322</sup> *Ibidem*.

<sup>323</sup> Cfr. Cristina, Valenti, *Fondamenti del non attore*, in Fabrizio, Fiaschini (a cura di), *Controcampi*, pp. 66-81.

tipologie critiche e operative di «nuovi professionisti» – tra i quali l’attore sociale, l’attore meticcio, l’attore narratore –<sup>324</sup>. Quindi, seppur estremamente interessanti per l’oggetto in esame, queste proposte tengono conto di una prospettiva comparativa fondamentale dal punto di vista storico e socio-antropologico, ma vincolante rispetto alla reale incidenza nel campo delle estetiche.

Per non parlare di un'altra prolifica polarizzazione, ovvero la tendenza ad assorbire le esperienze non professionistiche nel teatro partecipato o a limitarne l’analisi alle pratiche di teatro sociale e di comunità strettamente intese<sup>325</sup>, per cui si ribadisce quanto già evidenziato per la variabile partecipativa nel campo del teatro fuori dai teatri: la trascuratezza nei confronti dell’autonomia creativa delle pratiche senza delega, dietro formule il cui indubbio valore politologico o progettuale non è così facilmente traslabile sul piano estetico.

Al contrario, il riferimento all’elemento del gesto performativo apre un campo di trasformazione con elementi distinguibili e comuni, ma non classificabili solo nel campo dell’“amatorismo” o del professionismo, perché, come si è visto, si riferiscono a una condizione espressiva del corpo che risveglia un sapere non codificato in tecniche, ma nemmeno naturalmente quotidiano. Questa condizione, dunque, va oltre sia all’ingenuità espressiva, che alla mimesi imitativa, che anche alla specializzazione tecnica, perché non si colloca in un campo preventivamente finalizzato, ma performativo. Per tentare di caratterizzare il fenomeno del rapporto tra amatori e professionismo, nella sua pluralità e molteplicità, si è parlato di «tecniche anti-formali», intese come una serie di «competenze»<sup>326</sup> che rimandano a quelle «conoscenze particolari pescate nell'ampio contesto culturale» cui si è fatto riferimento in merito all’attore non progettato.

A questo punto, i riferimenti evidenziati in merito all’attore non progettato e le declinazioni fin qui emerse, con l’accento sulle attitudini creative delle persone, sono riconducibili a un paradigma fondamentale, sebbene sostanzialmente trascurato dalla teatrologia: ovvero, il paradigma dell’amatorialità. Dunque, è utile approfondire questo aspetto in un discorso critico più ampio, al fine di precisare ulteriormente la fisionomia di forme attoriali come quella dell’abitante.

In merito, si deve a Ferdinando Taviani una delle poche analisi fondative sul tema: Taviani mira a certificare l’importante influenza del teatro amatoriale sulle trasformazioni teatrali del Novecento,

---

<sup>324</sup> Cfr. Marco, De Marinis, *Dopo l’età d’oro: l’attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, in particolare pp. 22-27. Per l’attore del teatro sociale come “nuovo attore”, cfr. Paolo Billi, Cristina Valenti, *L’eterno dilemma del non attore*, in Ead. (a cura di), *Il nuovo attore. Con un focus sul teatro in carcere al tempo del coronavirus*, in «Quaderni di teatro carcere», n. 7-8, 2019-2020, p. 7 e Ead., *Dal non attore al nuovo attore: l’alterità sulle scene del nuovo millennio*, ivi, pp. 18-19.

<sup>325</sup> «È bene precisare che anche le esperienze non professionistiche sono ascrivibili a quello che definiamo qui come teatro partecipato» in Carmen, Pedullà, *Il teatro partecipativo. Paradigmi ed esperienze. Con un focus su Roger Bernat\_FFF e Rimini Protokoll*.

<sup>326</sup> Margherita, De Giorgi, Cinzia, Toscano (a cura di), *Divenire amatore, divenire professionista. Teorie della pratica ed esperienze tra creazione artistica e partecipazione*, Dossier di «Antropologia e Teatro», n. 7, 2016, p. VI.

come fenomeno di lunga durata, parallelo e alternativo tanto al sistema teatrale tradizionale, quanto al sistema freddo delle “normali” compagnie filodrammatiche – cioè un sistema tendenzialmente conservativo e strutturalmente stabile. In particolare, oltre ai filodrammatici “regolari”, esistono due peculiari tipologie di amatori: l’una, nell’ambito del «teatro endemico», il teatro legato ad occasioni della vita relazionale, come il gioco, il rito, la festa, le azioni politiche; l’altra, nel quadro di associazioni culturali e personalità di provenienza amatoriale con un’idea di teatro diversa da quella produttiva e maggioritaria nel sistema “normale”, definite «filodrammatiche d’alternativa», ad esempio l’Abbey Theatre, il Theatre Libre di Antoine, l’Independent Theatre Society, i teatrini di Fort, Lugné-Poe e la Società d’Arte e Letteratura di Stanislavskij.

Da una parte, la forma mentis dell’amatorialità viene fortemente alimentata in questi ultimi contesti e, da qui, dà vita ai nuovi teatri d’Arte della prima avanguardia novecentesca; dall’altra, come rileva Fiaschini, anche il teatro endemico può venire inteso nei termini di quella «teatralità diffusa» che Dalla Palma considerava tra i motori più attivi del teatro di gruppo degli anni ’70<sup>327</sup> e che nel contemporaneo, con attitudine performativa, alimenta «le possibilità artistiche delle persone, indistintamente di tutte le persone colte nel loro ambiente»<sup>328</sup>.

Rispetto a questa concezione, Taviani parla di «imprinting», o «anima amatoriale»<sup>329</sup> come di un’«incandescenza che non può accontentarsi e non può star ferma»<sup>330</sup> ed è spinta da una «personale necessità»<sup>331</sup> e fissa una distinzione che si rivela fondamentale per il nostro discorso, ovvero il «confronto tra *amateur*, *amateurism* e *amateurity*»<sup>332</sup>.

Quest’ultima «parola goffa»<sup>333</sup>, amatorialità, si differenzia dall’«amatorismo» e dall’amatore, in quanto germina e deriva dall’emisfero amatoriale, ma, allo stesso tempo, lo sfonda, cioè apre un varco in un diverso territorio e diventa una vera e propria «forma mentis», fondata sul «gusto per la scoperta e l’etica dell’amore»<sup>334</sup>. Per Taviani, amatorialità è qualcosa di più dell’essere “formalmente” un amatore, un attore non professionista, è «[...] sperimentalismo, estremismo, ricerca continua, continuo scontento per ogni risultato acquisito, fame del nuovo, lavoro su di sé»<sup>335</sup>. E ancora, sulla

---

<sup>327</sup> Cfr. Sisto, Dalla Palma, *La scena dei mutamenti*, pp. 130-138.

<sup>328</sup> L’espressione è tratta dall’intervento di Fabrizio Fiaschini alla giornata di studi «*Il gusto per la scoperta e l’etica dell’amore*». *Pedagogie della performance tra professionismo e amatorialità* (Università degli Studi di Pavia, 27 maggio 2025), dal titolo *Amatorialità, la parola scomoda del teatro*, nell’ambito del PRIN 2022 *Transmission of performing knowledge in Italian Theatre Culture*.

<sup>329</sup> Ferdinando Taviani, *Amatorialità. Riflessioni a partire dal dilemma di Osanai Kaoru. Teatro euroasiatico, teatralogia comparata e l’emisfero amatoriale*, in «Teatro e Storia», n. 26, 2005, p. 287.

<sup>330</sup> Ivi, p. 284.

<sup>331</sup> Ivi, p. 283.

<sup>332</sup> Ivi, p. 263.

<sup>333</sup> Ivi, p. 304.

<sup>334</sup> Ivi, p. 305.

<sup>335</sup> Ivi, p. 302.

stessa linea, è «[...] principio secondo cui ogni risultato una volta raggiunto dopo lunga lena deve essere subito abbandonato e considerato un semplice punto di partenza»<sup>336</sup>, in consonanza con quelle tattiche del quotidiano dove la forma si esercita continuamente fino a che si compenetra nella vita, come nella pratica del corpo abitante, come nel gesto performativo dove si esprime la sua estetica attoriale.

Inoltre, in virtù di questo «inedito campo esperienziale di “messa in prova” di sé»<sup>337</sup> che si apre con l’amatorialità, Fiaschini la lega ai processi pedagogici di autoformazione:

Nella prospettiva dell’amatore, il lavoro teatrale su di sé perde dunque ogni rigidità protocollare, ogni prescrizione metodologica, ogni dinamica di subordinazione maestro allievo: la relazione pedagogica non si basa più sulla disuguaglianza, sulla distanza fra il sapere (dell’insegnante) e l’ignoranza (del discepolo), ma sull’uguaglianza dei saperi, sulla condivisione del medesimo bisogno di apprendere e di condividere esperienze, in modo tale che ciascuno sia per l’altro strumento di comprensione e di coscienza del proprio agire<sup>338</sup>.

Perciò, siamo di fronte ad una «via che porta dal teatro amatoriale all’amatorialità»<sup>339</sup>, ovvero una traiettoria altra, che modifica forme e pedagogie e si apre proprio grazie ai percorsi di riforma che esplorano il sapere dell’attore. Per Taviani, però, queste riforme approdano infine alle pedagogie dell’attore dei nuovi teatri d’arte e di gruppo del Novecento, in quanto nascono da un senso di inferiorità della culla amatoriale nell’ambito dell’apprendistato attoriale. Alla luce di ciò, la prospettiva critica di Taviani sembra far confluire l’amatorialità entro quello che egli definisce un «amatorismo senza fine, in strutture professionali»<sup>340</sup>, ovvero come motore di un ripensamento eccezionale, ma di nuovo riferito al territorio del professionismo attoriale. Però, l’interazione tra polo amatoriale e polo professionista, oltre ad essere certamente un nodo storico cruciale, può anche essere vista come punto di partenza, terra d’origine, di una specifica modalità di essere attore che si colloca altrove, apre un altro spazio identitario e artistico.

Perciò, con amatorialità s’intende quel «terreno comune» non del tutto amatoriale, né del tutto professionista e può essere considerata come fenomeno più ampio che tende ad un diverso territorio dell’attorialità, con una ricaduta critica decisiva per illuminare la natura delle forme di attorialità come quella abitante.

---

<sup>336</sup> Ivi, p. 304.

<sup>337</sup> Fabrizio Fiaschini, *Disciplina teatrale, disciplina di vita: teatri-monastero e pedagogia d’attore*, p. 68.

<sup>338</sup> Ivi, p. 77.

<sup>339</sup> Ferdinando, Taviani, *Amatorialità. Riflessioni a partire dal dilemma di Osanai Kaoru. Teatro euroasiatico, teatralogia comparata e l’emisfero amatoriale*, p. 308.

<sup>340</sup> Ivi, p. 301.

Infatti, in questo «amore esigente», l'afflato etico e culturale esprime anche una precisa modalità di concepire il processo creativo: in questa continua messa in prova, in situazione e in relazione, le forme estetiche sono portate a non cristallizzarsi in codici espressivi, e, dunque, tendono a non formalizzarsi in insegnamenti posseduti una volta per tutte dai detentori di sapere specializzato.

Questo significa che gli aspetti riferibili all'amatorialità hanno implicazioni su due dimensioni affini: i modelli di produzione del senso e quelli di trasmissione del sapere. Infatti, come si è detto, nell'«umano attore» identità interna ed espressione esteriore non risultano scissi; quindi, il sapere espressivo e le matrici estetiche di questo attore non derivano da tratti modellizzanti, bensì da un sapere corporeo che esiste di per sé e che riemerge nel gesto. Per comprendere ciò che avviene nel campo dell'amatorialità attoriale rispetto alla contraddizione dei modelli di conoscenza e di apprendimento artistico basti far riferimento all'ipotesi di Morinaga, le cui argomentazioni hanno ispirato le visioni di Taviani. In questo caso, amatorialità significa esplicitamente «dismettere apertamente una certa impostazione che privilegia gli esperti già esistenti (i predecessori)»<sup>341</sup> e si lega ad un'altra nozione cruciale, ovvero la «docilità». La docilità consisterebbe nell'annullamento della specializzazione, della verticalità maestro-allievo: gli attori si pongono «come docili pupilli di scuola elementare» e il regista stesso è «giovane e inesperto studente»<sup>342</sup>.

Dunque, l'amatorialità si configura come un vero e proprio campo di de-codificazione del sapere corporeo, in cui, affinché la creazione avvenga, non è necessaria una tecnica creativa precedente, che modella l'identità del personaggio. Anziché differenziarsi in un preciso corpo addestrato e tecnicamente efficace, identità e comportamenti si condensano in un corpo che trasla le sue competenze di vita in forme estetiche, ovvero un corpo «capace di materializzare il teatro»<sup>343</sup>.

Sulla scia di questo «artificio naturale», l'amatorialità viene esplicitamente messa in relazione al gesto da Fiaschini, precisando ulteriormente la ricaduta estetica del suo orizzonte etico: nel gesto prende forma quella «libera decostruzione e rielaborazione della realtà»<sup>344</sup> che appartiene a matrici espressive antropologiche, ovvero inerenti a comuni attitudini creative degli uomini, attraverso cui tutti i corpi hanno la possibilità di concentrare e risvegliare una potenza vitale.

---

<sup>341</sup> Maki, Isaka, Morinaga, Osanai Kaoru's Dilemma: "Amateurism by Professionals" in *Modern Japanese Theatre* Author(s), in «TDR», Vol. 49, N. 1, Primavera 2005, pp. 124. Traduzione mia.

<sup>342</sup> Ivi, p. 125. Traduzione mia. Sebbene le considerazioni attorno all'amatorialità e alla docilità abbiano chiare implicazioni critiche più estese, nel suo studio la Morinaga fa riferimento al contesto della riforma del nuovo teatro giapponese di primo Novecento ad opera del teatro *shingeki*, in particolare nella poetica di Osanai Kaoru. Per il carattere della docilità, riporta le parole di Osanai, che prescrive questo elemento di amatorialità agli attori del suo Teatro Libero, che non erano soltanto attori amateurs, ma si trattava spesso attori kabuki.

<sup>343</sup> Ivi, p. 129.

<sup>344</sup> Fabrizio Fiaschini, *Controcampi*, p. 58.

## QUARTO CAPITOLO

### PER UNA STORIA TEATRALE DELL'ATTORE ABITANTE: DUE TRACCE ITALIANE

#### 4.1 Gli «abitanti-attori» del Teatro Povero di Monticchiello (1969-1979)

Nel solco delle matrici evidenziate nei capitoli precedenti, sotto il segno dell'amatorialità la tipologia specifica dell'attore-abitante ha questa esplicita denominazione in una sola esperienza teatrale italiana di secondo Novecento, quanto meno dal punto di vista terminologico e definitorio. Si sta parlando del Teatro Povero di Monticchiello, nato come movimento culturale spontaneo, di gruppo, nel 1967, su iniziativa degli abitanti stessi «per organizzare una società di tipo creativo, sganciata dallo squallido meccanismo della efficienza burocratica». Ebbene, in una pubblicazione del 1974, *Il teatro povero di Monticchiello*, rimaste una delle pochissime monografie sull'esperienza, l'espressione «abitanti-attori» è attestata in un corposo saggio critico di Cappelletti<sup>345</sup>. Il contesto discorsivo è tutto centrato sugli attori e sulla recitazione, nell'ottica di verificare l'analogia tra il teatro epico di Brecht e un certo modo di fare teatro del Teatro Povero, innestato sull'elemento della «criticità»<sup>346</sup>. Il volume entro cui compare, per poi attestarsi variamente come formula giornalistica – anche all'inverso: attori-abitanti –, o in altre sparute storicizzazioni del fenomeno<sup>347</sup>, è curato da Mario Guidotti ed è sostanzialmente coevo ai primi anni di attività della Compagnia. L'attestazione di una formula così affine all'oggetto di questa ricerca, nell'ambito di un'operazione poetica nel pieno dei primi anni di attività, è un dato interessante, in prima battuta per due motivi: innanzitutto, perché s'inserisce perfettamente all'interno di quella cesura cronologica e storica già fissata, in virtù dell'esplicita

---

<sup>345</sup> Per il Teatro Povero, Dante Cappelletti è stato anche una figura “interna”, che ha intercettato per un periodo la prassi scenica stessa del gruppo, quanto venne coinvolto nella scrittura del copione dello spettacolo del 1978,  *Davide Lazzaretti: perché?*, un'anomalia rispetto alla costanza tematica e di metodo della compagnia di abitanti in quegli anni. Infatti, lo spettacolo interrompe la sequela di autodrammi, per rifarsi più esplicitamente alle prime rievocazioni storiche, presentandosi come un dramma sulla vita di Lanzaretti, un personaggio noto nella storia strettamente locale, in occasione del centenario della sua uccisione. Cappelletti, per altro originario del Monte Amiata, è autore di una delle pochissime pubblicazioni dedicate al Teatro Povero, cfr. Dante Cappelletti,  *Teatro in piazza – Ipotesi sul Teatro Popolare e la scena sperimentale in Italia*, Bulzoni, Roma, 1980.

<sup>346</sup> Cfr. Dante Cappelletti,  *Il fenomeno teatrale di Monticchiello*, in Mario Guidotti,  *Il Teatro Povero di Monticchiello*, Images70, Padova, 1974, in particolare il paragrafo  *Presenza di Brecht negli autodrammi monticchiellesi – attori e recitazione*, pp. 23-26. L'espressione «abitanti-attori» compare a p. 26.

<sup>347</sup> Le fonti critiche e monografiche sul Teatro Povero di Monticchiello sono minime; al di là del già citato volume a cura di Guidotti, un tentativo di pubblicazione di alcune fonti fotografiche, alla base di una sintesi storica, si trova in Umberto Bindi, Rosa Maria Trentadue (a cura di),  *Teatro povero di Monticchiello, 1967-2004. Atto 1*, Aska, Firenze, 2002.

riemersone di fenomeni di amatorialità relevantissimi, ovvero gli anni Settanta del Novecento; poi, perché sembra individuare un focus sul piano attorico, all'interno di un'esperienza da subito connotata dal punto di vista drammatico e drammaturgico. Infatti, la forza teatrale del Teatro Povero è stata fin da subito concentrata su una particolare struttura drammaturgica, che ha ridiscusso prima di tutto i rapporti di forza tra autore-regista e spettatori, interrogando la nozione di autorialità: ovvero, l'autodramma.

Tuttavia, prima di indagare la formula «abitante-attore» in rapporto a questa forma di processo creativo e scenico, è necessario contestualizzare il rapporto tra Mario Guidotti e il teatro di Monticchiello, per rintracciare in quella fase storica gli elementi costitutivi di una forma attoriale affine al paradigma discusso fin qui.

Dopo la prima messa in scena del 1967, il dramma storico in costume *L'Eroina di Monticchiello*, l'anno seguente il parroco del paese Don Vasco Neri<sup>348</sup> si fa promotore di un'altra rievocazione storica in forma teatrale, *Giovanni Colombini. "Il mercante pazzo"* (1968)<sup>349</sup>; è nel 1969, però, che la storia di questa forma sorgiva di teatro filodrammatico si affaccia su un più ampio contesto culturale e artistico ad opera di Mario Guidotti<sup>350</sup>. Tra l'altro, proprio a lui si deve la denominazione di Teatro Povero, forgiata a partire da un principio e da una prassi di vita e d'arte che, a Monticchiello, si configura come una modalità esistenziale, prima ancora che poetica: cioè, la convinzione che «basta un pagliaio per raccontare una cosa»<sup>351</sup>, come ricorda Arturo Vignai, uno dei fondatori, nonché ad oggi presidente onorario della Cooperativa del Teatro Povero – sorta nel 1980.

A proposito dell'esperienza fondativa degli anni Settanta, l'attuale co-regista Gianpiero Giglioni evidenzia immediatamente come, nell'ottica di Guidotti, la questione principale sul piano teatrale

---

<sup>348</sup> Don Vasco Neri è stato uno dei fondatori del Teatro di Monticchiello, una personalità istituzionale e culturale, oltreché artistica, dall'importanza notevole per la storia del gruppo, a cui si devono le imprese dei primi fondamentali anni di avvio dell'operazione. Per un suo profilo, cfr. quanto dice Guidotti di lui, in Id., *Il Teatro Povero di Monticchiello*, p. 43.

<sup>349</sup> Riguardo alle due rappresentazioni monticchiellesi precedenti il 1969 cfr. la nota di Mario Guidotti, *I precedenti del Teatro Povero di Monticchiello*, in Id., *Il Teatro Povero di Monticchiello*, pp. 49-50. È dunque lo stesso Guidotti a riconoscere il carattere di prodromo dell'attività teatrale precedente alla prima attestazione della Compagnia, che compare con il nome di Teatro Povero solo a partire dal 1970, con lo spettacolo *Noi di Monticchiello*, come si può vedere dalla locandina, che riporta «La compagnia popolare del 'Teatro Povero' di Monticchiello presenta...». La locandina compare in Umberto Bindi, Rosa Maria Trentadue (a cura di), *Teatro povero di Monticchiello, 1967-2004. Atto 1*.

<sup>350</sup> Giornalista e scrittore, Guidotti era originario di Montepulciano, allora addetto stampa della Presidenza della Camera dei Deputati (sotto l'egida di Sandro Pertini). Di Guidotti, così come di Arnaldo della Giovanpaola, Giglioni dice: «Per quanto tutti e due avessero profondi legami con la comunità di Monticchiello, non erano espressione diretta della comunità stessa»: Guidotti operava su Roma – restò alla Camera dei Deputati fino al 2010 –, ma conservava la casa di Montepulciano, interessandosi attivamente alla cultura della Toscana e del senese in particolare. Cfr. *Intervista 2. Gianpiero Giglioni – Teatro Povero di Monticchiello*, in Appendice 4. Interviste; Gianpiero è co-regista del Teatro Povero di Monticchiello dagli anni Duemila. Cfr anche Mario Guidotti, *"Teatro Povero" di Monticchiello, introduzione storica*, in Mariano Fresta (a cura di), *Il teatro delle radici. Teatro Povero di Monticchiello. Atti del Convegno, 16/17 maggio 1992*, Editrice Le Balze, Montepulciano, 1996.

<sup>351</sup> Intervista a Vignai Arturo, di Musarò Elena, Monticchiello (SI), il 07/02/2023, Progetto "Il Teatro Povero di Monticchiello fra ieri e oggi", Collezione Ormete (ORMT-17c), consultata in URL: <<https://www.patrimoniorale.ormete.net/././..>>, (ultimo accesso 27/01/2026).

fosse il rapporto tra scrittura scenica e verità della vita, che si è tradotta nella strutturazione di una vera e propria formula drammaturgica: l'autodramma, appunto.

Le primissime fasi del Teatro Povero hanno visto la presenza della figura incredibile di Mario Guidotti, che è il primo che mette a fuoco l'idea stessa di autodramma. Lui definiva sé stesso il notaio delle persone di Monticchiello: «io cerco di essere il loro notaio, il notaio della loro verità», diceva. Una persona molto colta. [...] Il regista era una figura strepitosa dal punto di vista immaginifico, creativo: Arnaldo della Giovanpaola<sup>352</sup>.

Quindi, la condizione di abitante-attore sembra inserirsi all'interno di questa particolare operazione, delineando all'interno dell'autodramma una poetica attoriale meritoria di approfondimento. Per questo motivo, è bene tratteggiare la cornice contenutistica e processuale dell'autodramma, che si realizzerà più compiutamente con lo spettacolo *Noi di Monticchiello* (1970), con alcuni elementi di base già sperimentati nel 1969. Proprio in quell'anno, infatti, ricorreva l'anniversario di un episodio della Resistenza che aveva coinvolto l'intero paese, il 6 aprile del 1944, quando un gruppo di partigiani insediato a Monticchiello aveva sventato un rastrellamento fascista, aiutato dalla popolazione del paese. La mattina seguente, inoltre, si era rischiesta l'uccisione di tutti gli abitanti, messi al muro dai soldati di un reparto della *Wehrmacht*, ordinata per rappresaglia dal prefetto fascista di Siena; la strage era stata infine evitata, anche per la mediazione di una donna tedesca, residente a Monticchiello in quanto moglie di uno dei più influenti proprietari terrieri, ma l'episodio aveva lasciato ferite e memorie difficili da affrontare<sup>353</sup>. Vignai racconta ancora questa storia con vivida partecipazione, identificando precisamente l'avvio della stagione originaria del Teatro Povero con una volontà di esternare un sentimento, di ricostruire prima di tutto una dinamica di penetrazione tra dentro e fuori, di ristabilire «l'equilibrio tra ambiente interno ed esterno»<sup>354</sup>, sia dal punto di vista ambientale che intimo:

nel 1967, io ed il mio amico Andrea Cresti, che ora non c'è più, pensammo di creare uno spettacolo teatrale per chiamare l'attenzione verso questi luoghi abbandonati. Ci sentivamo abbandonati. C'era stata la crisi della mezzadria. E ci è andata bene! Perché conoscevamo Mario Guidotti e lui ci disse: «perché non mettiamo in scena lo spettacolo della battaglia?». E da allora Mario Guidotti ha scritto gli spettacoli, uno di seguito all'altro, fino al 1981, dal mondo partigiano al mondo contadino, alla crisi che c'era nelle famiglie del mondo contadino<sup>355</sup>.

---

<sup>352</sup> *Intervista 2. Gianpiero Giglioli – Teatro Povero di Monticchiello*, in Appendice 4. Interviste.

<sup>353</sup> Per una ricostruzione dell'episodio relativamente a quanto confluì nello spettacolo del Teatro Povero, cfr. *Relazione sul fatto d'arme di Monticchiello*, pubblicata in Mario Guidotti, *Il teatro povero di Monticchiello*, pp. 51-54.

<sup>354</sup> Dante Cappelletti, *Il fenomeno teatrale di Monticchiello*, p. 11.

<sup>355</sup> *Intervista 1. Arturo Vignai*, in Appendice 4. Interviste.

Lo spettacolo menzionato è *Quel 6 aprile del '44* e, nella nota introduttiva a firma dello stesso Guidotti, viene immediatamente messo in evidenza un aspetto interessante:

gli attori, alcuni ancora memori di quella vicenda, e altri consapevoli di essa avendola recepita nella loro infanzia da una ormai radicata tradizione orale, interpretano, con commovente aderenza ed efficace semplicità, le figure dei protagonisti di un avvenimento che non deve essere dimenticato<sup>356</sup>.

Come si è detto, a quest'altezza, la messa in scena non presenta ancora la struttura tipica dell'autodramma, ma comincia ad assestarsi qui il duplice piano riformatore che Guidotti innesta sulla matrice storica e filodrammatica della teatralità monticchiellese: da una parte, sul piano del linguaggio teatrale, dall'altra come operazione culturale di

approfondimento di una realtà socio-culturale, dove poteva svolgere, come autore, il ruolo di mediatore culturale. [...] lo scrittore è diventato un 'provocatore' [...]. In altri termini è il riconoscimento della svalutazione di un ruolo, quello dello scrittore avvolto nell'aura della propria creatività.<sup>357</sup>

#### 4.2 *L'autodramma*

A partire dallo spettacolo *Noi di Monticchiello* (1970), la formula 'autodramma' compare anche sul manifesto; a livello contenutistico il suo nucleo si ravvisa già pienamente espresso nell'introduzione di Guidotti allo spettacolo:

L'idea guida è stata questa: far esporre ai personaggi-attori i momenti, gli episodi e i problemi della loro vita quotidiana, per poi passare – nei modi di una recita a soggetto (eseguita anche con un pizzico di autoironia) – alla rappresentazione di episodi storici del passato remoto.<sup>358</sup>

Dal 1970 al 1979, gli spettacoli mantengono questo schema drammaturgico: un primo atto ambientato nel passato, in forma di rievocazione storica o della tradizione cittadina o locale; un secondo atto dove l'argomento approfondisce la realtà quotidiana e presente della gente di Monticchiello, in particolare riguardo a problemi e nodi esistenziali e sociali; un terzo atto di dibattito, sia interno alla compagnia,

---

<sup>356</sup> La nota a *Quel 6 aprile del '44* è pubblicata in Umberto Bindi, Rosa Maria Trentadue (a cura di), *Teatro povero di Monticchiello, 1967-2004. Atto 1.*

<sup>357</sup> Dante Cappelletti, *Il fenomeno teatrale di Monticchiello*, p. 40.

<sup>358</sup> L'introduzione a *Noi di Monticchiello* è pubblicata in Umberto Bindi, Rosa Maria Trentadue (a cura di), *Teatro povero di Monticchiello, 1967-2004. Atto 1.*

con gli attori che affrontano quanto appena rappresentato prendendo posizioni sulla tematica cardine del dramma, in una sorta di operazione critica, sia proteso allo scambio diretto con lo spettatore.

Anche nella nota introduttiva allo spettacolo *Sei secoli fa, oggi e domani* (1971), Guidotti precisa nuovamente: «L'autodramma recupera inoltre un periodo particolare della storia di Monticchiello per trarne elementi utili ad una prospettiva contemporanea e futura di vita»<sup>359</sup>.

Se si isolano i due nuclei “personaggio storico del passato” e “tematica del presente” nei copioni tra il 1970 e il 1979, oltre a quelli già evidenziati in *Noi di Monticchiello*, si possono rintracciare numerosi esempi in tal senso:

- *Sei secoli fa, oggi e domani*, 1971:

un mistico e un movimento del Trecento come parametri per una impostazione di vita attuale: il mistico è il Beato Francesco da Monticchiello e il movimento quello dei Gesuati. Si trattò di una protesta non violenta ma neanche silenziosa, né isolata contro il materialismo, il potere e quello che oggi si definisce consumismo, di una oligarchia dominante<sup>360</sup>.

- *Violenza no*, 1972: il tema è quello della violenza e dell'obiezione di coscienza, letto attraverso la predicazione contro la guerra da parte di un comandante del reggimento napoleonico arrivato a Monticchiello nel 1799, protagonista di una crisi di coscienza travolgente che lo portò a gettare il fucile e a piantare simbolicamente croci tra il Lazio, la Toscana e l'Umbria<sup>361</sup>.
- *Diavoli e streghe a Monticchiello*, 1973: la ricerca riguarda il Beato Giovanni Benincasa che si sarebbe scontrato con il demonio tentatore, nel Quattrocento, e, più ampiamente le testimonianze dell'intervento del demonio a Monticchiello nella tradizione locale, per focalizzarsi sul tema del diabolico, della superstizione e della manifestazione del male incarnato nei fenomeni del presente.
- *Contadini o no*, 1974: nel Settecento, il conte Borghesi, danneggia i piccoli proprietari terrieri, generando un difficile conflitto sociale. Il tema della mezzadria e della sua crisi è al centro: dai nuclei polifamiliari dei contadini negli anni Trenta, già immersi nei fermenti che hanno coinvolto il sistema mezzadrile prima del fascismo, fino all'esaurimento di quella società nell'industrializzazione e dell'inurbamento del secondo Novecento.

---

<sup>359</sup> La nota introduttiva è pubblicata ad opera dello stesso Guidotti in Id., *Il teatro povero di Monticchiello*, p. 137.

<sup>360</sup> La nota a *Sei secoli fa, oggi e domani* si trova in Umberto Bindi, Rosa Maria Trentadue (a cura di), *Teatro povero di Monticchiello, 1967-2004. Atto I*.

<sup>361</sup> Per i riferimenti della vicenda e della ricerca svolta cfr. Mario Guidotti, *Il teatro povero di Monticchiello*, p. 171.

Storicamente il 1974 e lo spettacolo *Contadini o no*, sono considerati come una prima cesura: «Con questo spettacolo si precisa definitivamente uno dei punti fondamentali di riferimento degli spettacoli del Teatro Povero: il mondo contadino col suo ricchissimo e significativo patrimonio culturale»<sup>362</sup>: Infatti, negli spettacoli che seguono, il modulo dell'autodramma si declina costantemente attorno all'attualità dei conflitti e delle problematiche della cultura e dell'economia mezzadrile, traslati simbolicamente – ma mai mitizzati – nel presente della cittadina: il “problema del vecchio” dalle campagne alla tradizione assistenziale toscana e alla coeva in *Vietato invecchiare* (1976); la questione della liberazione femminile dalla condizione servile e conservatrice della famiglia contadina, esplorata dal punto di vista della coppia e dell'aborto clandestino in *Quelle e queste donne* (1977). Molti di questi temi si assestano come nuclei ricorrenti, una sorta di repertorio da cui attingere, anche in forma di autocitazione.

Inoltre, l'autodramma va presto a riferirsi anche al processo creativo, configurandosi gradualmente come un processo di scrittura collettiva – che la teatrologia contemporanea chiamerebbe “drammaturgia di comunità” – :

[...] L'elaborazione del testo è nata da lunghi colloqui tra Guidotti e una specie di assemblea del paese. A metà maggio l'autore aveva preparato una prima stesura, gli attori l'hanno rivista, Guidotti l'ha riscritta e infine si è arrivati all'edizione definitiva<sup>363</sup>.

Vignai stesso conferma indirettamente la sintesi giornalistica di Quadri: «[...] prima di arrivare al copione venivano fatte delle assemblee», attestandone la permanenza nel sistema di produzione attuale del Teatro Povero: «Ora ci sono Manfredi Rutelli con Gianpiero Giglioni, che fanno la regia e tirano le fila dopo le assemblee fatte con gli abitanti che vogliono partecipare, per scegliere il tema»<sup>364</sup>.

Giglioni restituisce una definizione complessiva di questo processo assembleare e di composizione drammatica, che dagli anni Settanta si è proiettato nel Teatro Povero degli anni Duemila:

secondo un percorso che è rimasto abbastanza stabile nel corso degli anni, prevedeva questi gruppi collettivi, stratificati: l'assemblea generale, cioè la comunità teatrale in senso lato, talvolta viene anche gente di

---

<sup>362</sup> L'introduzione a *Contadini o no* si trova in Umberto Bindi, Rosa Maria Trentadue (a cura di), *Teatro povero di Monticchiello, 1967-2004. Atto 1*.

<sup>363</sup> Franco Quadri, in «Panorama» (30 luglio 1970), in Mario Guidotti, *Il teatro povero di Monticchiello*, p. 132.

<sup>364</sup> *Intervista 1. Arturo Vignai – Teatro Povero di Monticchiello*, in Appendice 4. Interviste.

Monticchiello che non recita, ma che percepisce quell'assemblea come la sua casa; poi, c'è un'assemblea più ristretta [...]. Questo gruppo più ristretto rielabora stimoli e idee, che vengono dalle assemblee generali e le ripropone, poi, a queste ultime.

Bisogna precisare che Giglioni fa risalire la formalizzazione di questo sistema agli anni Ottanta, ovvero a partire dalla fase “del collettivo”: dal 1982, infatti, con lo spettacolo *Sorella acqua?*, nelle produzioni di Monticchiello scompaiono la firma di autore (Mario Guidotti) e regista (Arnaldo Della Giovampaola) e la stesura finale è affidata ad un gruppo, quel gruppo ristretto di cui parla Giampaolo, sotto il “magistero” di Andrea Cresti.

Questo è il programma più utilizzato quando bisogna scrivere uno spettacolo: c'è tutto un periodo che va da gennaio a fine maggio, dove il processo si svolge come una sorta di andirivieni. Prima c'è un certo numero di assemblee generali, dove spesso partiamo dalla riflessione sull'anno precedente, poi piano piano mettiamo a fuoco i temi che interessano maggiormente. Poi, all'assemblea successiva si riparte con una sintesi di quanto discusso nell'assemblea precedente, in cui cerco di far emergere le tematiche più forti; alcune tematiche vengono approfondite, alcune abbandonate, alcune inserite, in discussioni con forti elementi biografici: le persone raccontano storie collegate a quelle tematiche. Poi c'è la raccolta di informazioni, idee e, poi, da lì nasce un soggetto. Poi il soggetto viene ridiscusso e rielaborato ancora in assemblea e questo è importantissimo perché crea un elemento di coesione interna. Poi, si elabora una scaletta; poi, piano piano si arriva al copione. Descrivo spesso questo moto delle assemblee come una dimensione elicoidale, che gira su sé stesso, torna su temi medesimi, sempre più portandoli verso l'alto<sup>365</sup>.

Se si considera, però, l'ampio lavoro di consultazione invernale e di ritrovo comunitario per la discussione sui temi e per momenti ricreativi condivisi, che entrano a pieno titolo nella fase creativa, il maggiore scarto tra il decennio in esame e gli sviluppi successivi si concentra esclusivamente nella fase finale del processo, ovvero sulla paternità effettiva del copione e sull'operazione di ricomposizione drammatica. Invece, il meccanismo di consultazione e di ricerca assembleare trova le sue radici già nella fase del primo autodramma:

Quando c'era Mario Guidotti scriveva lui, faceva lui. Ci arrivava già il testo scritto. Noi abbiamo scelto sempre i temi: il mondo contadino, soprattutto. Poi leggevamo il testo in gruppo e venivano assegnate le parti dal regista<sup>366</sup>.

---

<sup>365</sup> *Intervista 2. Gianpiero Giglioni – Teatro Povero di Monticchiello*, ivi.

<sup>366</sup> *Intervista 1. Arturo Vignai – Teatro Povero di Monticchiello*, ivi.

Indubbiamente, fin dall'inizio, il "marchio" dell'autodramma va presto ad assumere un peso centrale per l'identità del gruppo, sia internamente, come processo creativo caratterizzante, sia nei riscontri da parte della stampa, dentro una dinamica di influenza reciproca tra poetica e critica. In questo senso, la pubblicazione del 1974 si può leggere come una dichiarazione programmatica, un'operazione editoriale che con tutta probabilità sostiene un tentativo di legittimare il teatro di Monticchiello all'interno dei movimenti di riforma teatrale, nel fermento della "nuova avanguardia". Naturalmente, Guidotti non vuole ascrivere velleità avanguardiste a questo tipo di teatralità, rischiando di stravolgerne i presupposti e le origini, ma certamente è consapevole delle potenzialità e della risonanza che in quel periodo storico-teatrale caratterizza i fenomeni di teatralità di base a radice popolare. Perciò, egli si muove per garantire al Teatro Povero una riconoscibilità e una posizione in quel più ampio orizzonte culturale, tramite una forte impronta direzionale; questo dato, però, non inficia il peso del nesso istituito tra abitanti e attori già a questa altezza cronologica, anzi ne mette in risalto il valore programmatico, per aprire al confronto con le prassi.

#### 4.3 *Il corpo abitante come «attore-personaggio»*

Alla luce di questa ampia premessa, si può tornare alla questione dell'attore abitante, per verificare in quali termini questa formula introdotta da Dante Cappelletti possa configurarsi come spia di una declinazione in qualche modo "autonoma" dell'autodramma, al di fuori e oltre la prospettiva autoriale e drammaturgica. Ad un primo sguardo, è necessario confrontare l'effettivo peso critico dell'accostamento di attore ed abitante nell'esperienza di Monticchiello con due acquisizioni: da un lato, l'approccio storico di Cappelletti, il quale mette immediatamente al centro il rapporto tra la realtà socio-antropologica monticchiellese e i fenomeni culturali del contemporaneo, s'inserisce nella linea militante che permette all'iniziativa di superare la dimensione locale, in direzione del dibattito teatrale nazionale<sup>367</sup>; dall'altro, va attestata una modalità piuttosto "tradizionale" di concepire il fatto scenico in sé, dove cioè l'aspetto produttivo resta ancorato alla messa in scena di un copione e il processo di lavoro della compagnia dei monticchiellesi si concentra in canoniche "prove di regia".

Per quanto riguarda il primo aspetto, l'abitante è effettivamente sinonimo di paesano, così come, per altro, appare declinato in una recensione di Angelo Maria Ripellino a *Diavoli e streghe a Monticchiello* (1973): «[...] Ma ciò che colpisce è il fervore sprovveduto, l'alacrità non guittesca,

---

<sup>367</sup> Per l'approccio di Cappelletti cfr. anche Dante Cappelletti, *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, ERI Edizioni RAI, Torino, 1981.

con cui li imbastiscono i paesani-attori»<sup>368</sup>. Negli anni Settanta, ciò che veniva messo in risalto del fenomeno del Teatro Povero era il fatto che la vita in comune di un borgo con strutture cittadine minimali, reduce dalla frantumazione di un modello sociale ed economico secolare come quello della mezzadria, si stesse traducendo in forma spettacolare, per salvaguardare modelli di comportamento locali e, insieme, prendere consapevolezza critica dell'irruzione della società industriale e di massa. Questo teatro vede letteralmente gli abitanti agire sulla scena, tanto che “gli interpreti” compaiono accoppiati alla loro appartenenza territoriale anche nelle parole di Franco Cordelli: «quasi un happening o un'”autodramma”, interpretato dagli abitanti stessi di questa piccola frazione»<sup>369</sup>. Su questa scia, l'identità di attore che si affianca a quella di “abitante di Monticchiello” mantiene apparentemente connotati “stabili”, recitativi. Certo, così come Guidotti contribuisce a condurre la matrice delle forme di teatro popolare tradizionale e del dramma storico in costume verso una consapevolezza drammaturgica di tutt'altra caratura, Cappelletti inserisce la “recitazione” dei monticchiellesi in una genealogia storico-teatrale di rottura, rispetto al modello attorico dell'accademia, nonché a quello dell'attore di mestiere tradizionale. In particolare, sulla scorta di alcune recensioni seguite a *Diavoli e streghe a Monticchiello* del 1973, dove la risoluzione di una crisi sopraggiunta nel terzo atto tra sentimento degli attori e direttive autoriali «ha fatto poi scrivere, ad alcuni critici, di “estranimento” brechtiano»<sup>370</sup>, l'analogia riformatrice viene istituita con l'attore epico di Brecht, che avrebbe intriso la matrice del teatro popolare con «il recitare vivo, ma non partecipato (così come invece lo è nel teatro tradizionale) degli attori che, per operare una distanza critica dai fatti (in Brecht questo si chiama “straniamento” [...]), usano l'ironia e i motti di spirito»<sup>371</sup>. Inoltre, l'intreccio tra narrazione, dibattito critico e naturalezza realistica presente negli attori del Teatro Povero viene ricondotto ad un corrispondente incrocio di linee pedagogiche: ovvero la *querelle* Brecht-Stanislavskij sul processo di immedesimazione e l'ipotesi della loro sintesi a livello attorico. Infatti, i commenti più diffusi nelle recensioni coeve agli spettacoli degli anni Settanta riguardavano la spontaneità e la semplicità di stile negli attori di Monticchiello: «la recitazione ha mostrato una esemplare sobrietà». Corrado Augias commenta così la «recitazione in prima persona» di Noi di Monticchiello (1970): «scarna, lucida [...] un risentimento reso con rara dignità e compostezza, degno di un'antica cultura contadina»<sup>372</sup>. E anche Franco Quadri si unisce in questa caratterizzazione: «gli

---

<sup>368</sup> Angelo Maria Ripellino, *Satana e i suoi sacrestani*, in «L'Espresso», 5 agosto 1973.

<sup>369</sup> Franco Cordelli, *Happening – in paese con parroco e operai*, in «Paese Sera», 22 luglio 1970.

<sup>370</sup> Mario Guidotti, *Il teatro povero di Monticchiello*, p. 41. A partire da *Violenza no!*, e ancor più in questo spettacolo del 1973, il modulo del dibattito nel terzo atto cominciava ad andare in crisi, soprattutto per il fatto che, nella rielaborazione drammaturgica di Guidotti, non si sentissero rappresentati tutti i monticchiellesi, rispetto alle prese di posizione sui temi sociali e politici che emergevano nel testo e, poi, nello scambio con il pubblico, sempre in parte spontanei, in parte guidati. Per questi motivi, il dibattito fu gradualmente abbandonato.

<sup>371</sup> Dante Cappelletti, *Il fenomeno teatrale di Monticchiello*, p. 24.

<sup>372</sup> Corrado Augias, in «L'Espresso», 26 luglio 1970.

attori popolari dicono ingenuamente e semplicemente: Noi facciamo noi stessi”. E con una sincerità e una immediatezza impensabili su un palcoscenico, raccontano le loro storie»<sup>373</sup>.

In quest’ottica, l’operazione viene legittimata a livello poetico con il richiamo di una commistione tra “distacco critico” vagamente brechtiano della traduzione drammatica e “naturalismo stanislavskijano” dell’«impersonazione scenica»<sup>374</sup> dell’interpretazione. In questo senso, gli elementi che hanno portato la critica a parlare di “teatro-verità” per gli spettacoli inaugurali del Teatro Povero, trovano una cornice teatrale tra avanguardia, teatro realista e tradizione popolare. Così, da un lato, è stata evidenziata la centralità dell’aspetto attoriale nel Teatro Povero degli anni Settanta: «Si potrebbe azzardare l’idea di un teatro per gli attori, o per lo meno, in cui l’attore gioca un ruolo importantissimo. Ora se c’è una operazione che è fatta proprio pensando ad un attore cosciente, è quella di Monticchiello. [...] Il teatro di Monticchiello è un teatro a misura d’uomo ma anche a misura d’attore»<sup>375</sup>. D’altro canto, però, queste considerazioni sono state avanzate in analogia al ruolo di primo piano che Brecht affida all’attore, rispetto alla presa di coscienza critica sulla realtà: dunque, la questione è stata indubbiamente influenzata dai paradigmi predominanti nel discorso del giornalismo e della critica d’avanguardia di quegli anni. Però, al di là della effettiva fondatezza storica di questi riferimenti alle tradizioni dei due padri della regia e della pedagogia attoriale, questa apertura spinge a mettere in rapporto l’innovazione del processo di composizione drammatica con eventuali emersioni di forme di drammaturgia d’attore e, dunque, a riconsiderare un apporto estetico altrimenti trascurato, proprio in quel nodo attore-abitante. A questo proposito, di fronte a tali sfondamenti prospettici a livello programmatico, un’ulteriore chiarificazione in merito può derivare dallo sguardo sulla prassi produttiva, nonostante, anche in questo caso, la questione presenti un’altra ambiguità.

In merito al ruolo degli attori nel processo, infatti, Giglioni spiega che «quando si giunge al copione arriva un terzo soggetto, che è il gruppo d’attori»<sup>376</sup>. Quindi, all’interno del meccanismo dell’autodramma, l’intervento in chiave attoriale degli abitanti sembra concentrarsi nelle prove di regia, pur sostanziose, e nell’allestimento dello spettacolo.

Sulla stessa linea, Giglioni sottolinea la possibilità di creazione attoriale, ma nella tradizionale ottica di modifiche al copione o di mirati interventi sulla battuta:

[...] quando scrivo, uso la mimesi del parlato [...]. Però, quando questo prende corpo in loro, capita spessissimo che mi dicano: «allora questa battuta la riscrivo! La sento più così, per me è così. Io non userei

---

<sup>373</sup> Franco Quadri, *Trecento contadini raccontano la loro storia*, in «Panorama», 30 luglio 1970.

<sup>374</sup> Dante Cappelletti, *Il fenomeno teatrale di Monticchiello*, p. 25.

<sup>375</sup> Ivi, p. 24.

<sup>376</sup> *Intervista 2. Gianpiero Giglioni – Teatro Povero di Monticchiello*.

queste parole.» E anche loro fanno un processo di ricerca. Gabriella, per esempio, una delle fondatrici: lei fa una costante ricerca, è capace di cambiare i copioni fino all'ultimo giorno, perché li rimaneggia, li modifica<sup>377</sup>.

In merito a questo aspetto, anche i ricordi di Vignai permettono di verificare la sostanziale equivalenza di questa prassi produttiva anche negli anni Settanta. Emerge così un sistema di creazione che non pare contemplare modalità di creazione attoriale alternative a quelle di una compagnia filodrammatica, che pur si stava trasformando, nella direzione di una ricerca sul linguaggio, dal punto di vista autoriale e registico:

Il regista ci conosceva nella vita, assegnava le parti in base anche alla nostra storia, al nostro fisico. A me assegnano sempre parti da vecchio, ora! [...] Durante lo spettacolo e durante le prove seguivamo sempre il regista. Capitava che alcuni di noi improvvisassero, ma perché non si ricordavano!<sup>378</sup>

Improvvisazione come puro strumento scenico, dunque, e, se non utensile di mestiere, *escamotage* da palcoscenico. D'altronde, l'assenza di processi di scrittura d'attore viene esplicitata dallo stesso Guidotti, in merito allo spettacolo *Violenza no!* (1972), il quale, per altro, ribadisce quanto affermato da Giglioni riguardo alle ricadute dell'improvvisazione soltanto a livello drammatico:

Si arrivò ai giorni della vigilia [...] e noi modificammo ancora la fine; e la modificammo una, due, tre volte, secondo quanto maturava in noi, in ciascuno, anche nel più umile, secondo quanto poteva suggerirci la reazione d'un casuale spettatore alle prove, nella piazzetta; e lo modificammo ancora dopo la "prima", quando intervenne, come sempre, il pubblico [...] L'improvvisazione riguardava solo i dialoghi con il pubblico; il testo esisteva [...] il verbo si faceva carne e tutto avveniva con rigore teatrale assoluto<sup>379</sup>.

In questo sistema, il tipico "direttore" delle compagnie filodrammatiche, all'interno di una modalità produttiva che resta ancorata a queste forme, si trasforma in un regista creatore e mediatore, potenziando il legame tra la scrittura, la scena e "la piazza". È Arnaldo Della Giovampaola, nelle sue note, a chiarirlo:

Guidotti assiste ai nostri discorsi preparatori degli spettacoli e con certissima pazienza ricuce il grande mosaico dell'anima di Monticchiello e della sua dotata espressività, su questo testo innesto la mia regia e la messa in scena [...] il linguaggio e gli atteggiamenti sono profondamente individuati [...]. Il regista, nel plasmare questa

---

<sup>377</sup> *Ibidem.*

<sup>378</sup> *Intervista I. Arturo Vignai – Teatro Povero di Monticchiello.*

<sup>379</sup> Mario Guidotti, *Monticchiello, un amore*, in Id. *Il teatro povero di Monticchiello*, p. 41.

massa e nel manovrare questi materiali deve umilmente divenire un “non regista” [...] Il regista deve operare per mantenere fine a sé stesso il materiale che ha a disposizione<sup>380</sup>.

A proposito della “piazza”, se si adotta il punto di vista attoriale, persino il rapporto con lo spazio risulta ambivalente. Infatti, l’uso dello spazio cittadino per le messe in scena sembrerebbe risalire più che altro alla conversione dei luoghi aperti della vita comunitaria in spazi per la scena, tipica delle forme di teatro popolare tradizionali, che rientrano in larga parte nel modulo della festa urbana e contadina. In questi contesti, la piazza o la strada colmavano spesso la mancanza di edifici teatrali deputati, per poi affiancarsi gradualmente alle sale parrocchiali o ai circoli politici di sinistra: ovvero, si trattava, in qualche modo, di trasferire il palcoscenico dal teatro alla città, più come “contenitore” spettacolare che come ambiente generatore di processi creativi. Naturalmente, la natura aggregativa e partecipativa connaturata alle spazialità pubbliche annullava di conseguenza la distanza tra pubblico e attori, ancor più in dimensioni cittadine assai ridotte, come nel caso di Monticchiello. Anche nel caso del Teatro Povero, Vignai riporta più che altro un adattamento del personaggio alla piazza, non tanto un’interazione creativa autonoma, quanto un trasferimento spaziale di una composizione già avvenuta:

[...] ora abbiamo un teatrino e facciamo le prove lì. Poi, circa un mese prima, le prove si spostano nello spazio della città, in piazza. E c’è differenza, perché sul palco bisogna sempre trovare la posizione adatta dove metterci, ci sono le entrate, le uscite. Invece, in base alla piazza, rivediamo le cose: arriviamo con il personaggio già fatto, poi riadattiamo in base allo spazio<sup>381</sup>.

Rispetto al paradigma dell’attore abitante, queste apparenti contraddizioni sembrano convergere in un punto cruciale per testare la valenza estetica della formula comparsa negli anni Settanta in relazione a questa esperienza. Tale ambivalenza riguarda sia la ricerca critica delle matrici avanguardiste a fondamento delle pratiche recitative connesse all’autodramma, sia la permanenza di moduli produttivi canonici e spiccatamente connessi all’espressività sorgiva di natura non professionista, innervata nel tessuto ricreativo della vita comune. Ovvero, se l’invenzione dell’autodramma permette a Della Giovampaola di annotare che «il Teatro Povero di Monticchiello trova la sua ragione di essere in una terna di componenti: l’autore Mario Guidotti, la popolazione attrice-spettatrice ed il regista»<sup>382</sup>, lo stesso passaggio non sembra scardinare la visione tradizionale dell’attore come interprete. A discapito delle dichiarazioni, anche quando questa natura interpretativa

---

<sup>380</sup> Arnaldo Della Giovampaola, *Note di regia*, ivi, p. 255.

<sup>381</sup> *Intervista I. Arturo Vignai – Teatro Povero di Monticchiello*.

<sup>382</sup> Arnaldo Della Giovampaola, *Note di regia*, ivi, p. 255.

viene rivisitata da afflati avanguardisti, se si resta all'interno del sistema drammaturgico dell'autodramma, la dimensione dell'attore rischia di non svincolarsi da una marcata tendenza rappresentativa. Tant'è che il principale "antidoto" proposto da Cappelletti in alternativa alla canonicità del metodo auto-rappresentativo si sbilancia verso l'intreccio tra ricerca drammaturgica e l'afflato etico di aderenza al vero, al reale individuale e collettivo: «non si intende soltanto l'autorappresentazione in sé e per sé. [...] Infatti l'indagine storica non è unicamente un obiettivo costante, ma un vero e proprio supporto di metodo di rappresentazione. Da questo punto di vista, autodramma [...] è conoscenza critica di se stessi»<sup>383</sup>.

Inoltre, anche l'espressività corporea, pur rilevata e tenuta fortemente in considerazione dal punto di vista creativo ed estetico, sembra trovare voce primariamente attraverso la condensazione nel testo drammatico, come una sua traduzione scenica. Perciò, la produzione di senso del gesto di vita resta semantica ed enunciativa, più che performativa: «diventi depositario di una sintassi, di un'espressività corporea, di un modo di dire le cose, di vivere lo spazio, di vivere le relazioni con gli altri, per cui fai un'opera di transcodifica. Crei una realtà plausibile, verosimile, che gli attori-abitanti possono vivere teatralmente»<sup>384</sup>.

A questo punto, però, è necessario tenere conto di una testimonianza diretta di Vignai in merito al rapporto tra sentirsi attore ed essere abitante, proprio per la sua rilevanza storica, considerato che Arturo è uno dei membri del "primo" Teatro Povero ancora in vita; ma non solo. Le sue affermazioni rivelano un'ottica scevra da sovrastrutture poetiche o costruzioni culturali, che può offrire uno spaccato tutto interno alle pratiche, come si è già avuto modo di verificare. Vignai, di fronte alla definizione di abitante-attore sembra sorprendentemente sconfessare uno dei due poli:

Domanda: Voi siete abitanti-attori...

Risposta: Abitanti sì, attori... insomma!

D: Perché non attori?

R: Io non mi sento attore. Penso che nessuno di quelli che partecipa agli spettacoli si senta attore. Noi narriamo la nostra storia, andiamo indietro nel tempo. Siamo narratori.

D: Voi non siete personaggi, ma portate voi stessi in scena?

R: Sì, questo è vero<sup>385</sup>.

---

<sup>383</sup> Dante Cappelletti, *Il fenomeno teatrale di Monticchiello*, p. 19.

<sup>384</sup> *Intervista 2. Gianpiero Giglioni – Teatro Povero di Monticchiello*.

<sup>385</sup> *Intervista 1. Arturo Vignai – Teatro Povero di Monticchiello*. Per la tipologia di fonte e di intervistato, in questo caso è proficuo riportare la citazione nella sua forma originaria di botta e risposta.

Questa puntualizzazione introduce un'ulteriore questione identitaria, ma non soltanto nel senso del riconoscimento di una condizione di vita – l'abitante – a discapito di un fare artistico, come potrebbe sembrare. Per il Presidente onorario della Cooperativa, “attore” ha un significato ben preciso: cioè, professionista che interpreta un personaggio fittizio, che sa farlo, secondo abilità specializzate, estranee al fare dei monticchiellesi. Però, allo stesso tempo, Vignai stesso presenta un'alternativa degna di nota all'identità interpretativa: non è solo una questione di opporre non professionismo a professionismo; il rifiuto del termine “attore” mette in questione un rapporto fondamentale, ovvero quello tra attore e personaggio: “essere narratori” significa riattivare una memoria condivisa, non rappresentare un ruolo, ma esporsi come soggetto di un'esperienza.

In questa direzione, si fa strada un altro passaggio: uno sconfinamento che non interessa tanto il processo produttivo e drammaturgico, quanto una postura estetica. Tanto più che questa deviazione viene rintracciata anche nelle dichiarazioni di Guidotti e, perciò, acquista pregnanza poetica: per l'attore del Teatro Povero degli anni Settanta, «il suo “essere” è diventato il suo “dire”»<sup>386</sup>. Anche nelle note del regista “essere attori” coincide con il “dire” e, contemporaneamente, “essere abitanti” viene accostato al vissuto quotidiano: il regista agisce sul materiale che ha disposizione – l'esistente, in termini estetici – nel senso di «farlo dire e non recitare da uomini di tutti i giorni e non da attori»<sup>387</sup>. Pertanto, l'annullamento dall'interpretazione nella narrazione è il primo segnale di “uscita” dall'autodramma, proprio mentre sembra rafforzarne il meccanismo. Infatti, dalle parole di Vignai si evince chiaramente che i due poli dell'abitante e dell'attore si intrecciano in un aspetto ben preciso: ovvero, nel territorio tra *ars* e corpo, dove il vissuto diventa forma espressiva incorporata, non ricodificata. In questo senso, lo scarto più interessante si produce nel rapporto con il personaggio, che resta tutt'oggi una delle cifre distintive dell'esperienza monticchiellese: «c'è una dimensione del rapporto persona-personaggio peculiare: una delle corde espressive potenti è quella di comprimere il rapporto, talvolta quasi schiacciandolo»<sup>388</sup>.

Dunque, l'origine di tale modalità espressiva può essere fissata già negli anni Settanta, attraverso una rilettura che sfonda l'ancoraggio a matrici di arte attorica – realistiche o critiche che siano –, così come oltrepassa la sola appartenenza sociale e politica. Infatti, quando Guidotti parla di «personaggi-attori o attori-personaggi»<sup>389</sup> richiama quel gesto abitante e amatoriale che trasla a livello performativo e scenico un'identità vissuta e collettiva: in questo modo, gli abitanti del paese agiscono

---

<sup>386</sup> Mario Guidotti, *Il teatro povero di Monticchiello*, p. 39.

<sup>387</sup> Arnaldo Della Giovampaola, *Note di regia*, ivi, p. 255.

<sup>388</sup> *Intervista 2. Gianpiero Giglioni – Teatro Povero di Monticchiello*.

<sup>389</sup> Mario Guidotti, *Il teatro povero di Monticchiello*, p. 43.

non soltanto in quanto paesani, ma come corpi che «recitano tutti perché tutti vivono e vivono perché recitano» e «il loro vivere è diventato un recitare e il loro recitare un vivere»<sup>390</sup>.

A questo proposito, Guidotti parla esplicitamente di «esperienze di vita»<sup>391</sup>, estendendo il campo di pertinenza del “recitare”, a partire dalle implicazioni con il quotidiano: «Il teatro è la piazza in cui si recita, ma sono anche le viuzze e le altre piazzette e la grande porta e le mura e le torri e le pietre e l’aria e il vento e la chiesa e gli affreschi trecenteschi e gli alberi e i fuori dei veroni»<sup>392</sup>.

In questo senso, sia l’abitare che l’atto del recitare vengono risemantizzati, grazie all’antitesi feconda tra rappresentazione e presenza, tra codificazione ed esperienza: abitare è esperienza incorporata nel suo ripetersi e rinnovarsi quotidiano; sulla stessa scia, recitare significa essere sé stessi in forma performativa, dunque manifestarsi nella piena potenza del gesto che appare.

In questo modo, anche nell’attore del Teatro Povero, viene superata la commistione – problematica – tra epica e realismo, dal momento che viene in luce uno scarto sul piano poetico, a partire da una testimonianza tutta immersa nella prassi: ovvero, non si tratta di rinnegare il piano del recitare, bensì di rileggere le sue forme come “invenzioni di vita”. Non sarà quindi difficile accostare la visione di De Certeau alle dichiarazioni di Guidotti, per rileggerle sulla scorta di un altro paradigma attoriale: [...] la storia ed il progresso non vengono seguiti come uno schema che viene dall’alto, ma vissuti, in un certo senso “inventati” e, come abbiamo visto, recitati [...] e il teatro è il centro propulsore di questa “invenzione” di vita»<sup>393</sup>.

Dunque, nella fase storica del Teatro Povero, il parallelismo dire – vivere/rivivere – recitare trasla poeticamente il significato di quest’ultimo polo, allontanandolo dall’interpretare e ridefinendolo come forma di vita.

#### 4.4 *Improvvisazioni in forma d’assemblea e il gesto abitante in scena*

A questo punto, dalle prassi processuali e sceniche è possibile ricavare alcuni dati esemplari, per far emergere le principali forme creative dell’attore-abitante nel Teatro Povero di Monticchiello, in quella prima fase cruciale tra il 1969 e il 1979. Innanzitutto, già dal 1969, si può trovare una declinazione più ampia rispetto al perimetro del gesto amatoriale come produzione filodrammatica, verso il paradigma più ampio e complesso dell’amatorialità. In questo modo, le forme dell’attore-

---

<sup>390</sup> *Ibidem*.

<sup>391</sup> Mario Guidotti, *Il teatro povero di Monticchiello*, p. 41.

<sup>392</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>393</sup> *Ivi*, p. 42.

abitante monticchiellese si possono qualificare in senso estetico, come tattiche di vita in forma di gesto performativo. Infatti, già nel 1969, nella prima ballata di *Quel 6 maggio '44*, si dichiara:

Amici spettatori non cercate  
quel gran teatro proprio degli artisti  
le nostre deficienze perdonate<sup>394</sup>.

Nonostante l'indubbia derivazione dalle forme di prologo tipiche delle espressioni artistiche e drammatiche popolari, nel canto viene espressa una differenza espressiva fondamentale, rispetto soprattutto alle modalità di arte attorica canoniche: il sapere degli abitanti non è la tecnica artistica; l'attore che manca di questo sapere non è semplicemente un "non professionista", piuttosto è un corpo in cui esistenza ed enunciazione coincidono, dove senso del gesto teatrale ed esperienziale si plasmano vicendevolmente.

In questo quadro, è possibile individuare due modalità specifiche di processo creativo attoriale, fondate dal Teatro Povero già all'altezza cronologica in esame, poi fissate e tramandate come caratteristiche peculiari. Il primo ambito è la forma assembleare, come controcampo performativo, dove l'attore-abitante già cerca e mette in prova i propri gesti.

A questo proposito, già nel 1974 Guidotti annotava: «[...] E la discussione non comincia tanto sulla successiva rappresentazione, quanto sui problemi generali e su quelli particolari del momento. Si vive e si parla con consapevolezza della parola, quindi si recita»<sup>395</sup>.

Qui, il gesto creativo dell'assemblea assume una prima configurazione: quella del racconto, del dialogo, del botto e risposta vivo. Quindi, ritorna quella parola di cui testimoniata Vignai: non soltanto forma di oralità, quanto narrazione, cioè espressione di un dire inseparabile dai ritmi e dalle posture del corpo.

Gigliani testimonia il carattere permanente di questo aspetto:

[...] questo scambio dialogico, questa sorta di cervello collettivo, analogico, perché spesso basato su un gioco di rimpalli tra quello che una persona dice, che richiama quello che dice un'altra. Talvolta è un continuo sovrapporsi tra un'assemblea e l'altra, con anche tutto quello che c'è stato prima<sup>396</sup>.

---

<sup>394</sup> Il copione è pubblicato in Mario Guidotti, *Il teatro povero di Monticchiello*, p. 59. La versione originale è conservata presso l'Archivio del Teatro Povero di Monticchiello. Riguardo all'archivio Gianpiero Gigliani è stato uno dei primi a tentare un'operazione di riordino: «lessi le lettere dei collaboratori, gli appunti del regista, i copioni, la rassegna stampa. Vivendo in zona, ho potuto fare un importante sprofondamento nell'archivio: ho anche diviso i materiali, cercando di dare un ordine archivistico, che poi più o meno è stato mantenuto. Anche le interviste sono d'aiuto, però la maggior parte degli intervistatori non ha il tempo di approfondire e quindi necessariamente queste ruotano attorno alle stesse tematiche». Cfr. *Intervista 2. Gianpiero Gigliani – Teatro Povero di Monticchiello*.

<sup>395</sup> Mario Guidotti, *Il teatro povero di Monticchiello*, p. 40.

<sup>396</sup> *Intervista 2. Gianpiero Gigliani – Teatro Povero di Monticchiello*.

Gli elementi di creazione attoriale emersi in forma assembleare possono trovare una declinazione scenica paradigmatica nel terzo atto degli spettacoli dei Settanta, sotto forma di elementi di improvvisazione all'interno del dibattito della compagnia e, talvolta, con il pubblico. Il dibattito del terzo atto, come si è detto, sarà tipico soltanto di questi primi spettacoli, ma istituisce un nesso interessante tra assemblea e messa in scena. Infatti, vi emerge un'ulteriore declinazione di gesto dell'attore abitante: la modalità assembleare come contesto d'improvvisazione creativa, che nel dibattito può anche essere concertata in forma di canovaccio.

Pertanto, si registra un passaggio decisivo: recitare non è l'atto successivo alla scrittura, ma l'assemblea diventa spazio performativo originario. Infatti, qui, il processo creativo riguarda l'attore come portatore ed esecutore di parole e gesti condivisi nel quotidiano e nella presenza corporea in forma corale. A questo proposito, Giglioni dichiara:

Non c'è bisogno di fare improvvisazione in scena, perché viene fatta nelle assemblee: in qualche modo, lì c'è una parte della loro creatività. Sulla scena capita che ci siano piccoli elementi improvvisati, però in tutta la fase delle prove loro sono liberi di improvvisare, in un processo che va dai primi di giugno fino a ridosso dello spettacolo. Spesso questa fase è utilissima, perché ci sono belle trovate, fresche. Loro sentono molto lo spettacolo come un elemento vivo<sup>397</sup>.

Il recupero di questo livello espressivo sulla scena resta oltre il modulo del dibattito, perché trova la sua corrispondenza anche in un'altra importante modalità di creazione dell'attore-abitante di Monticchiello, ovvero la trasfigurazione di gesti e posture quotidiane. Questi elementi si declinano in due sensi: sia come tracce incarnate di memoria, sia come segni espressivi caratterizzanti. In particolare, questa modalità è più legata all'esecuzione nelle prove e nello spettacolo. Come detto, però, entrambi i momenti vengono sentiti dagli attori-abitanti come fasi di forte presenza e interazione corporea aperta: «quando ci sono [gli attori], agiscono, cambiano tantissimo: la forma che loro danno alle parole, al personaggio... spesso c'è un loro grande contributo»<sup>398</sup>.

Per questo motivo, risulta particolarmente utile riferirsi ad alcuni esempi che emergono negli spettacoli più significativi, a partire dallo spettacolo fondativo del 1969, dove ancora l'autodramma non compariva nella sua struttura definitiva.

In particolare, è sempre nella ballata iniziale che il “recitare” viene messo in rapporto diretto con il “rivivere”, anche se in questa fase i due atti ancora non si equivalgono:

---

<sup>397</sup> *Intervista 2. Gianpiero Giglioni – Teatro Povero di Monticchiello.*

<sup>398</sup> *Ibidem.*

Stasera qui noi non vi recitiamo  
Con l'arte e la finzione dell'attore  
Ma un fatto vero insieme riviviamo  
Con umiltà passione e grande amore<sup>399</sup>.

Inoltre, dal caso dell'attore-abitante Osvaldo Bonari emergere come il gesto sia direttamente connesso alla memoria, non solo rievocata in forma drammatica, quanto riattivata a livello attoriale. Infatti, nello spettacolo del 1969, egli interpreta il Comandante, ufficiale delle SS che minaccia di eccidio i monticchiellesi e, a questo proposito, Guidotti dichiara:

Testimone diretto della tentata strage nazista del 6 aprile del '44 impersonò il comandante delle SS nel primo autodramma. Risuonavano nelle sue orecchie i secchi comandi di quel capitano ed egli ne ripeté i dialoghi con una fedeltà, anche dal punto di vista della dizione e dei gesti<sup>400</sup>.

Allo stesso modo, la ballata di apertura a *Noi di Monticchiello* del 1971 ribadisce:

Stasera qui noi non rappresentiamo  
Vicende del passato e più recenti  
Ma la nostra realtà tutta viviamo<sup>401</sup>.

In apertura allo spettacolo, si legge questa battuta del regista, mentre porta sé stesso in scena e nel copione compare con il proprio nome, Arnaldo: «[...] quest'anno noi non recitiamo. Stasera siamo qui per esibire una realtà che non ammette finzioni sceniche [...]»<sup>402</sup>.

Come si è già precisato, lo spettacolo del '70 vede per la prima volta in scena gli attori-personaggi, che alternano narrazione presente a incarnazione di figure simboliche, tutte riprese dal passato storico della cittadina. Sarà lo spettacolo dell'anno successivo, *Sei secoli fa, oggi e domani* (1971) a segnare un ulteriore salto: qui, infatti, recitare e fare memoria non sono più poli opposti, ma si congiungono nella tensione tra vita, narrazione critica e gesto.

Nel copione dello spettacolo del 1971, si legge:

Vogliamo recitare

---

<sup>399</sup> Mario Guidotti, *Il teatro povero di Monticchiello*, p. 59.

<sup>400</sup> Ivi, p. 46.

<sup>401</sup> Il copione è pubblicato sempre in Mario Guidotti, *Il teatro povero di Monticchiello*, p. 59.

<sup>402</sup> *Ibidem*.

E poi far ragionare  
Anche le autorità<sup>403</sup>.

E Guidotti commenta: «Ciascuno recitò sé stesso o qualcuno e qualcosa che gli si era incarnato dentro»<sup>404</sup>.

L'altra forma di trasfigurazione del gesto quotidiano nel Teatro Povero di Monticchiello è direttamente connessa a posture sedimentate nel corpo, dove vita individuale e radici comuni vengono recuperate e assumono potenza estetica. In particolare, in questo caso più che mai, la forza creativa della tensione tra *habitus* e l'organico si esplica come forma di sopravvivenza delle gestualità in via d'estinzione. Infatti, Giglioni testimonia che

dal 1974, il Teatro Povero ha fatto un'operazione sul linguaggio: il recupero che fanno è di una parte di sé stessi e di una parte delle loro vite. Sia sul piano lessicale del linguaggio orale, sia molto sul piano del linguaggio corporeo. Il linguaggio corporeo passa attraverso le gestualità: da una parte, attraverso le gestualità tipiche del mondo del lavoro mezzadrile, che stavano scomparendo perché la mezzadria s'inabissava; allo stesso tempo, anche attraverso forme posturali antichissime<sup>405</sup>.

A titolo esemplare, Giglioni mette in risalto i gesti paradigmatici e più frequenti:

il modo di parlare in pubblico con la mano davanti a sé, con le tre dita alte, quasi in un gesto di benedizione, oppure attraverso una posizione corporea degli uomini che dovevano tenere le mani in tasca, con il petto un po' in fuori, che erano le posizioni di conflitto. Oppure, quello stare umiliati, piegati, davanti al padrone. Le donne che incorporavano lo stigma sociale, questa tendenza a essere sempre nascoste, con un corpo molto remissivo, finché non si trattava dell'ambiente domestico o dell'aia, dove c'era più libertà espressiva. Tutto questo lo fanno rivivere sulla scena. Fanno rivivere una parte di sé stessi<sup>406</sup>.

Se si esaminano le fotografie degli spettacoli degli anni Settanta, si può vedere come questi gesti si trasformino, senza tradirsi, in forme espressive dei personaggi. Questo processo accade, senza soluzione di continuità, in tre momenti: quando gli attori narrano di sé, restando "persone", con i loro nomi propri; e poi nel secondo atto degli spettacoli, quando incarnano figure del passato, simbolo della cultura locale e delle tematiche al centro della messa in scena; infine, quando si fissano i

---

<sup>403</sup> Il copione è pubblicato sempre in Mario Guidotti, *Il teatro povero di Monticchiello*, p. 137.

<sup>404</sup> Ivi, p. 40.

<sup>405</sup> *Intervista 2. Gianpiero Giglioni – Teatro Povero di Monticchiello*.

<sup>406</sup> *Ibidem*.

personaggi-tipo, che non presentano soltanto tratti bozzettistici, ma drammatizzano la propria gestualità quotidiana, aumentandone la potenza espressiva.

Ad esempio, nelle fotografie di *Violenza No*, si può vedere una chiara continuità tra gesto del mestiere quotidiano e gesto in scena: l'attore-abitante Albo Caprini, nei panni del personaggio storico di Baldassare Audibert, forgia in scena una delle croci che il predicatore ha piantato nei territori tra Lazio e Toscana<sup>407</sup>. I gesti traspongono e fanno rivivere le ampie competenze dei contadini in fatto di piccoli mestieri di artigianato, come fabbri, muratori o meccanici, che per loro costituivano prassi quotidiane e caratterizzanti. È significativo ritrovare la stessa modalità creativa anche in un esempio del 1997, nello spettacolo *Le Falci*, dal cui copione si legge questo scambio di battute:

RINO: [...] Una falce va adoperata per quello che è...

GIUDICE GIANNA: E voi, ora, l'adoperate per una falce?

RINO: No... io non l'adopro quasi più in quel modo... ma qui... su un palcoscenico... sì... l'adopro come una falce... e allora mi sembra viva un'altra volta<sup>408</sup>.

Anche qui, l'oggetto – la falce – diventa dispositivo di riattivazione memoriale. Il gesto, ormai dismesso nella pratica quotidiana, viene ripreso in scena non come simulazione, ma come traduzione in forma estetica di una competenza di vita, generata da una stretta relazione tra corpo, spazio e contesto.

Possiamo poi ritrovare tracce di posture “maschili”, per esempio quando, sempre Caprini, traspone il personaggio Audibert mentre subisce una crisi di coscienza: egli piega il busto, con la schiena curva, stringe i pugni davanti al petto e abbassa la testa. Queste azioni, che si ritrovano anche nelle pose dei cori dei Gesuati, in *Sei secoli fa, oggi e domani*. Queste pose non sono costruite in maniera funzionale, né composte da tecniche artistiche, ma richiamano con tutta probabilità l'espressione del dolore del contadino sottomesso, cioè una sofferenza in forma di penitenza. In un altro caso, sempre nelle fotografie dello stesso spettacolo, sia durante il dibattito finale, che in una scena corale, si possono notare attori con le mani sui fianchi e il petto in fuori, quella tipica posa individuata da Giglioni come espressione di sentimenti conflittuali<sup>409</sup>.

---

<sup>407</sup> Le fonti fotografiche sono pubblicate in Mario Guidotti, *Il teatro povero di Monticchiello*, pp. 119-122.

<sup>408</sup> Umberto Bindi, Rosa Maria Trentadue (a cura di), *Teatro povero di Monticchiello*, 1967-2004. Atto 1.

<sup>409</sup> Le fonti fotografiche sono pubblicate in Mario Guidotti, *Il teatro povero di Monticchiello*, pp. 147-149.

Lo stesso meccanismo si rende leggibile nelle fotografie che documentano le posture femminili, questa volta in uno spettacolo dove la narrazione delle “persone” reali è preponderante rispetto all’incorporazione delle figure storiche, ovvero *Noi di Monticchiello*<sup>410</sup>. Le immagini mostrano corpi raccolti, braccia composte sui fianchi, dita intrecciate tra loro, posture chiuse, oppure braccia conserte e strette al petto. Non si tratta di atteggiamenti costruiti secondo un codice teatrale, ma di forme corporee riconoscibili e apprese nella quotidianità fatta di ruoli e gerarchie. In scena, queste posture non vengono neutralizzate; al contrario, vengono esposte. Però, nel momento in cui si manifesta nella dimensione di soglia della performance, quella stessa postura acquista una consapevolezza e una vitalità che la sottrae alla pura ripetizione della norma.

Così, si realizza già a quest’altezza quella sottrazione dei gesti ai registri della forma sociale, che Giglioni testimonia; una forza che rimane in vita, a Monticchiello:

Piano piano questo insegna loro qualcosa: a far saltare il sistema dei registri, che passasse per il corpo, per il linguaggio orale, per lo sguardo... insomma, un sistema rispettoso delle regole della società. Il teatro da questo punto di vista è sovversivo: il registro basso, familiare, è portato all’interno dell’operazione culturale. Quindi questa sovversione è anche un moto di liberazione<sup>411</sup>.

#### 4.5 *Un teatro della vita in movimento: lo snodo dell’animazione teatrale*

Corrado Augias, in un articolo sul Teatro Povero di Monticchiello del 1972 avanza un’inaspettata parentela storica:

È probabile che così facendo Guidotti e i suoi collaboratori si rendessero conto di affiancare quel movimento teatrale che qua e là per l’Italia inseguiva interessi dello stesso tipo: a cominciare da Giuliano Scabia con le sue “animazioni” [...]. Identico l’indirizzo, grandi però le differenze<sup>412</sup>.

Questa corrispondenza, nella sua ambivalenza, marca una differenza e, contemporaneamente, introduce una comparazione tutta da esplorare, entro la focale attoriale, anche in virtù dello stretto rapporto tra “Nuova Critica” e trasformazioni teatrali di secondo Novecento italiano. Infatti, la mancanza di un riferimento esplicito alla nozione di “abitante” in altri contesti chiave non va letta a priori come un’assenza di riscontri sul piano storico. Al contrario, il quadro critico entro cui si

---

<sup>410</sup> Per le fonti fotografiche, ivi, pp. 199-202.

<sup>411</sup> *Intervista 2. Gianpiero Giglioni – Teatro Povero di Monticchiello.*

<sup>412</sup> Corrado Augias, *Napoleone predica in Hyde Park*, in «L’Espresso», 6 agosto 1972.

inserisce questa identità dilatata e porosa permette di considerare in senso unitario le occorrenze di alcuni fondamentali elementi riconducibili al gesto performativo del corpo abitante nei suoi spazi di vita così come si sono delineati e di verificarne l'impatto tra Novecento e contemporaneo.

Per rintracciare queste tracce nell'Animazione teatrale, dunque, si privilegiano le esperienze esattamente coeve a quel manipolo di anni che, a Monticchiello, vedevano nascere l'autodramma e la declinazione di attore-abitante già delineata. D'altronde, la critica ha fissato le esperienze dell'animazione teatrale in *statu nascendi*, cioè sul far degli anni Settanta, come momento d'*exploit*, entro cui si sono manifestati gli snodi più efficaci della sua identità artistica e culturale, «in linea con i principi della contro cultura e della contestazione giovanile»<sup>413</sup>. Quando esce uno speciale della rivista *Primafila*, trent'anni dopo la nascita del progetto "Animazione" del Teatro Stabile di Torino, con Gian Renzo Morteo, Piergiorgio Giacché riporta a galla un nodo storicamente fondamentale per il nostro discorso, con una formula tanto sintetica quanto sfaccettata: ricorda che l'elemento di «organicità teatrale»<sup>414</sup>, nell'animazione è stato riconoscere ed eccitare la scintilla e la possibilità del gioco teatrale ovunque»<sup>415</sup>. Con ciò, Giacché intende sottolineare che gli elementi del gioco e della dilatazione, nell'animazione, sono stati *organici*, nella doppia valenza del termine: come un corpo vivente e pulsante e, insieme, come composto armonico e coeso, pur se internamente differenziato. In primo luogo, questa sintesi ribadisce una prima forza coesiva e sovversiva di questi interventi, rispetto, invece, al noto, quanto problematico, fenomeno di parcellizzazione e funzionalismo che ha riguardato le pratiche dell'animazione dopo l'originaria stagione di fervore. Si è trattato di una tendenza alla categorizzazione e normalizzazione in due sensi: da una parte, le pratiche attive e variegate, sono state classificate a seconda del contesto d'intervento; dall'altra gli esperimenti teatrali delle singole poetiche o quelle che erano tattiche ancorate a un'azione e a una guida situazionale sono state frammentate in presunte metodologie da riprodurre e utilizzare come moduli e protocolli. Ma non solo: questo «ovunque» organico e ludico mette immediatamente in luce il contesto comune a una forma teatrale di altra genealogia come quella del Teatro Povero, cioè quella messa in discussione della delega creativa attraverso un'espansione fuori dalla cornice spaziale del teatro, dentro lo spazio quotidiano – un quotidiano spesso socialmente situato ai margini o culturalmente connotato in senso popolare –. A proposito di questa dilatazione, già nel 1975, nell'importante *milieu* intellettuale e di critica militante sorto attorno a *Scrittura scenica* sotto l'indirizzo di Giuseppe Bartolucci, trovano spazio le intenzioni programmatiche di questo movimento in atto, con Franco Passatore, che elegge

---

<sup>413</sup> Fabrizio Fiaschini, *Le passioni tristi e l'eredità (rimossa) dell'animazione teatrale*, in «Il castello di Elsinore», n. 73, 2016, p. 75.

<sup>414</sup> Piergiorgio Giacché, *Politica culturale e cultura teatrale*, in «Primafila: mensile di teatro e di spettacolo dal vivo», n. 49, Editalia, novembre 1998, p. 15.

<sup>415</sup> *Ibidem*.

la pratica teatrale dell'animazione a spazio di intervento nella *polis*: «un territorio più ampio rispetto alla scuola, ma culturalmente impegnato in obiettivi comuni: la piazza, il quartiere, il paese [...] la scuola rappresenta solo una parte di uno spettacolo insieme ad altre realtà, fabbrica, associazioni, partito, biblioteca, cinema, stadio, teatro, cointerpreti della vita del territorio»<sup>416</sup>.

A distanza di pochi anni, nel 1977, all'interno di una pubblicazione per Giappichelli, di fatto connessa al compendio del corso universitario di Morteo, Giovanni Moretti, uno dei pionieri dell'animazione di quegli anni riporta: «Negli anni successivi al 1970 si verifica un fenomeno nuovo rispetto alle prime ipotesi di animazione teatrale [...] l'esigenza di uscire dalla scuola [...] coinvolgendo in un articolato discorso culturale non soltanto i ragazzi, ma anche la collettività che li circonda», ribadendo un dato storico fondamentale, cioè che «l'animazione teatrale, così concepita tende a riproporre in una nuova forma la questione del teatro popolare»<sup>417</sup>. Moretti ascrive anche al suo Teatro dell'Angolo questa fuoriuscita e questo allargamento di orizzonte, oltre alle pur importanti pratiche con i giovanissimi nella scuola; così facendo, contribuisce ad accendere il discorso su una matrice teatrale comune, cui proprio il Teatro dell'Angolo si rivela un'esperienza chiave, ovvero quella popolare. In questo modo, emerge una questione fondamentale per il nostro discorso: il nesso tra la dilatazione della teatralità verso una vasta gamma di spazi di vita – più ampia, appunto, della scuola e del contesto educativo – e una matrice culturale foriera di elementi estetici ben precisi. Un esempio privilegiato e precoce in questo senso coinvolge lo stesso Moretti, poco prima della fondazione del Teatro dell'Angolo, con le drammatizzazioni nello spazio urbano dei Parchi Robinson di Torino, insieme a Cassani<sup>418</sup>.

Quindi, il teatro come «coabitazione dialettica dello spazio»<sup>419</sup> si pone da subito al centro di esemplari azioni sul territorio e lo fa nei termini di quel *Theatre du peuple* di Romain Rolland più volte citato anche da un'altra pioniera dell'animazione teatrale, Loredana Perissinotto, che in svariati momenti ribadisce questa derivazione comune<sup>420</sup>. Proprio la Perissinotto mette in evidenza il valore esemplare di una dichiarazione poetica di Rolland per le animazioni secondo novecentesche, il quale nel 1903 definisce la matrice popolare come «teatro della vita in movimento che muta il verbo in gesto, che rompe i livelli dell'edificio teatrale per raggiungere la strada»<sup>421</sup>. Ecco che, nei fondatori dell'animazione, il riconoscimento esplicito di questa radice storica evidenzia la stretta connessione tra un'espansione spaziale e un cortocircuito estetico, che riguarda da vicino il gesto dell'attore.

---

<sup>416</sup> Franco Passatore, *L'animazione - Dalla scuola al sociale*, in «La scrittura scenica», n. 10, 1975, pp. 15-16.

<sup>417</sup> Cfr. Gian Renzo Morteo, *L'animazione come propedeutica al teatro*, Giappichelli, Torino, 1977.

<sup>418</sup> Cfr. Loredana Perissinotto, *Animazione Teatrale. Le idee, i luoghi, i protagonisti*, Carocci, Roma, 2004.

<sup>419</sup> Stefano Casi, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, Edizioni ETS, Pisa, 2012, p. 41.

<sup>420</sup> Loredana Perissinotto, *Animazione Teatrale*.

<sup>421</sup> Loredana Perissinotto cita esplicitamente questa poetica di Rolland come radice e fonte comune dell'animazione teatrale degli anni Settanta, *ivi*, p. 39.

Sempre nell'ambito del Teatro dell'Angolo, Moretti sottolinea come la ricerca dell'animazione incida sulla trasformazione proprio in campo attoriale:

per un teatro nuovo, per un teatro che cerchi la realtà e voglia immettersi nella storia, occorre un attore nuovo. L'attore nuovo può formarsi soltanto attraverso l'animazione e la sperimentazione. Animatore e sperimentatore teatrale sono la stessa cosa<sup>422</sup>.

L'attore di Moretti è un corpo solista che ricerca continuamente le sue forme mettendosi in gioco in mezzo agli altri, in relazione con il mondo. Anche per Moretti, il nucleo della relazione è «la parola radicata nel corpo»; cioè, sulla scia di Rolland, «quella parola che è anche gesto perché cammina in tutto il corpo e rende presenti le cose che non ci sono»<sup>423</sup>.

L'elemento gestuale e attorico sembra dunque acquistare centralità nella forma teatrale eletta a emblema dell'animazione, cioè la “drammatizzazione”<sup>424</sup>, a fianco delle ricadute in termini di scrittura scenica di cui si riscontrano plurime attestazioni critiche. Infatti, all'interno di questa modalità teatrale comune, che accorpa sotto un unico nome la varietà delle pratiche di quei primi anni, uno dei principali elementi coesivi che è stato ampiamente rilevato riguarda la prevalenza della scrittura collettiva e di forme narrative e testuali aperte, elaborate in una dinamica processuale d'interazione tra animatore e gruppo, che si traducono immediatamente in azione teatralizzata con l'apporto di molteplici codici artistici – anche quelli più vicini all'arte visiva e figurativa o all'espressione giornalistica e audiovisiva. Come per il Teatro Povero, lo sconfinamento spaziale nei contesti quotidiani, specialmente della città, si è legato innanzitutto all'aspetto drammaturgico, tanto che la caratteristica strutturale primaria delle azioni dell'animazione, ovvero la partecipazione guidata, si è storicamente articolata attorno a questo rapporto, incidendo innanzitutto sulla nozione di autorialità.

#### 4.6 Gli «attori ricercatori»<sup>425</sup> di Giuliano Scabia

---

<sup>422</sup> Giovanni Moretti, *Sporcarsi nella realtà*, in «Primafila: mensile di teatro e di spettacolo dal vivo», p. 19.

<sup>423</sup> Ivi, p. 20.

<sup>424</sup> Si parla di drammatizzazione come forma teatrale sulla base della lettura di Bartolucci: «Eppure l'arte non è esclusa, non è buttata alle ortiche da questo allenamento, da questa azione; poiché contano in queste drammatizzazioni i momenti di lavoro e l'uso di questi momenti», in Giuseppe Bartolucci, *Di un movimento drammaturgico utopico-effettuale*, in “La scrittura scenica”, n. 9, 1974, p. 4. Sulla «drammatizzazione come sintesi tra processo e prodotto» cfr. Fabrizio Fiaschini, *Processo vs prodotto? Uno sguardo retrospettivo sui rapporti fra teatro, scuola e animazione*, in «Il Castello di Elsinore», XXVIII, 2015, pp. 93-108.

<sup>425</sup> Giuliano Scabia, *L'insurrezione dei semi. Sentiero per attori ricercatori*, Ubulibri, Roma, 2000.

Si pensi come per l'estetica rivoluzionaria di Giuliano Scabia, uno dei pionieri e dei più significativi rappresentanti di questa avventura, venga messo in luce a più riprese «il rapporto tra identità autorale ed elaborazione collettiva: vero snodo ermeneutico di tanti momenti della sua storia drammaturgica e laboratoriale»<sup>426</sup>.

Nel caso di Scabia, inoltre, è noto che le radici delle sue pratiche vengono fatte risalire proprio all'impronta drammaturgica avanguardista del Nuovo Teatro, dove la sua scrittura, secondo la sintesi di De Marinis: «è costretta ad “aprirsi” all'integrazione degli altri soggetti della scrittura teatrale e a diventare così scrittura collettiva o “a partecipazione” (come la definisce lo stesso Scabia)<sup>427</sup>. Si pensi al «testo partecipato»<sup>428</sup> con i portuali genovesi per la mostra su Lisetta Carmi, o all'avventura di *Zip* con Carlo Quartucci, fino al progetto mai realizzato di *Scontri generali*, dove l'apporto dello spettatore avrebbe concretamente dovuto costruire il processo drammatico<sup>429</sup>.

Questa modalità si precisa definitivamente nella pratica dello *schema vuoto* di Scabia, in pieni anni Settanta, già a partire da *Quattordici azioni per quattordici giorni*, l'esperienza di animazione con i ragazzi delle medie della città di Sissa; la Perissinotto lo considera una forma di drammatizzazione specifica, che si caratterizza come una sorta di canovaccio con scene tratteggiate in una scaletta di azioni, nato nel processo di interazione con i gruppi e riempito di volta in volta con azioni e materiali espressivi di varia natura<sup>430</sup>.

Accanto a questa forte trasformazione dell'autorialità drammaturgica, però, non si può trascurare che una parte significativa delle modalità creative di questi processi riguardino strumenti attoriali, con una chiara genealogia: già nel 1970, anche in Scabia, gli elementi di derivazione popolare coinvolgono pratiche che pertengono al rapporto tra corpo e personaggio, dove l'improvvisazione riveste un ruolo creativo, secondo la modalità tipica dell'"attore non progettato", verso un teatro «che recuperi molti elementi del teatro popolare, come le maschere, i burattini, le azioni di strada»<sup>431</sup>. A ben guardare, poi, oltre alla matrice popolare, anche i rapporti tra estetica avanguardista e drammatizzazione<sup>432</sup> non riguardano soltanto una forma di scrittura, ma coinvolgono anche il gesto,

---

<sup>426</sup> Stefano Casi, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, p. 44.

<sup>427</sup> Marco De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, Cue Press, Imola, 2016, p. 39.

<sup>428</sup> Stefano Casi, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, p. 104.

<sup>429</sup> Soprattutto per *Scontri generali*, si vedano Giuliano Scabia, *Scontri generali I (bianco)* e *Scontri generali II (nero)*, in Id., *Teatro nello spazio degli scontri*, Bulzoni, Roma, 1973, pp. 71-194 e pp. 460-505, ora in Giuliano Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri 1964-1971*, a cura di Massimo Marino, Marsilio, Venezia, 2024, pp. 345-483.

<sup>430</sup> Lo schema vuoto si inserisce in una sistematizzazione ad opera della Perissinotto, che affianca a questa forma di drammatizzazione anche la «spettacolazione» tipica del Teatro-Gioco-Vita e il teatro dei ragazzi, cfr. Loredana Perissinotto, *Animazione teatrale*, in particolare pp. 75-99.

<sup>431</sup> Giuliano Scabia, *Verso l'inizio di un teatro organico*, in «Rinascita», n. 22, 29 maggio 1970, ora rintracciabile in Giuliano Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri 1964-1971*, pp. 657-718.

<sup>432</sup> Bartolucci rintraccia una significativa similitudine riformatrice tra avanguardia e animazione: «la fuga dal

sul piano delle relazioni con lo spazio di vita collettiva: addirittura in una cornice simbolica come quella del Convegno di Ivrea, con il suo intervento Scabia dichiara l'importanza della relazione tra contenuti e traduzione gestuale per il suo "teatro di avvenimenti": «come struttura capace di portarsi al centro di una comunità e coinvolgerla in qualche modo tutta sul piano tematico e *gestico*»<sup>433</sup>. Certamente, l'assonanza è anche con la coeva riflessione di Bartolucci sul gesto e sulla riscoperta delle capacità espressive del corpo-materia, imprescindibile anche nella riflessione sul performativo, che attribuisce a questo elemento una carica etico-politica, ma anche una forza riformatrice sul piano linguistico, in particolare in riferimento a quello che definisce «teatro-corpo»<sup>434</sup>: il corpo, nuovamente al centro dell'espressione teatrale, è un catalizzatore di «elementi direttamente e non mediatamente immaginativi ed elementi realistici, direttamente importati dal quotidiano»<sup>435</sup>.

Ancora Giuliano Scabia, in un'intervista a Massimo Marino, rilegge un momento di ricerca, che riguarda il processo di creazione del personaggio, elemento attoriale che sarà poi centrale sia nei laboratori aperti di Scabia, sia nelle prassi dell'animazione di quegli anni, realizzandosi soprattutto nella manipolazione delle grandi figure simboliche e metaforiche e nel lavoro con le maschere, che non solo le persone indossano come maschera-oggetto, ma incorporano variamente, spesso come pupazzo. Durante il lavoro con Quartucci, per *Zip*, le dichiarazioni di Scabia mettono in luce due punti cardine per la sua poetica attoriale successiva: la prima, riguarda «l'umanità» che gli attori mettevano nel personaggio, secondo attitudini fisiche, biografiche, ideali proprie della loro storia incorporata, prima che della professione; la seconda riguarda invece il processo di lavoro creativo. Scabia si sofferma sul lavoro con Leo de Berardinis: «Leo era disperato, per esempio: non riusciva a trovare il gesto. Un giorno, gli ho detto: io farei così. Ho provato, lui mi è venuto dietro e mi ha detto: ho trovato, grazie. Ho capito che con il mio corpo gli avevo trasmesso ciò che sulla carta non c'era»<sup>436</sup>. In questo caso, emerge un ulteriore elemento da attenzionare: il rapporto con il gesto non sembra vincolarsi a un insegnamento, né tanto meno a una precisa indicazione direttiva o drammaturgica; si tratta invece di creare la condizione perché il gesto venga trovato. Per Scabia, la prima fondamentale condizione è provare a fare. Come per Moretti, c'è una qualità del gesto d'attore che rende *presente*, fa apparire ciò che è nascosto di sé, in relazione con l'esterno.

---

prodotto ha pertanto una sua storia e una sua utopia. La storia è quella delle avanguardie, l'utopia è quella della drammatizzazione. Le avanguardie hanno divorato il prodotto dall'interno, le esperienze di drammatizzazione vogliono ucciderlo interamente», in Giuseppe Bartolucci, *Di un movimento drammaturgico utopico effettuale*, p. 13.

<sup>433</sup> Giuliano Scabia, *Teatro di avvenimenti*, in «Sipario», n. 255, luglio 1967.

<sup>434</sup> Giuseppe Bartolucci, *Testi critici 1964-1987*, a cura di Valentina Valentini e Giancarlo Mancini, Bulzoni, Roma, 2007, p. 33.

<sup>435</sup> Ivi, p. 349.

<sup>436</sup> L'intervista pubblicata su «Doppiozero» è citata in Massimo Marino, *Il Poeta d'Oro. Il gran teatro immaginario di Giuliano Scabia*, La casa Uscher, Firenze-Lucca, 2022, p. 37.

A proposito di questa qualità rivelatrice, nel celebre Prologo al lavoro di Eugenia Casini Ropa sull'*Animazione teatrale*, nel 1978, Scabia differenzia una condizione di gesto imitativo e normativo, ciò che chiama «sistema gestuale»<sup>437</sup>, frutto di una interazione prescrittiva con il contesto, da una condizione corporea generata da una compenetrazione con l'altro da sé e da una manipolazione consapevole dell'ambiente e della materia quotidiana, tramite incorporazione di personaggi, figure sovradimensionate, maschere. A questo proposito, già ne *I burattini di Brecht* (1968), egli mostra in forma poetica come Brecht faccia muovere i burattini dagli attori proprio per risvegliare un gesto-spia, segnale straniante e spiazzante, che sovverte l'*habitus* ripetitivo e stereotipato, per far apparire aspetti intimi di sé entro forme estetiche che ne potenziano l'espressione, in senso individuale e soprattutto collettivo<sup>438</sup>.

Sempre in questo periodo aurorale dell'animazione, Scabia interviene anche in merito al dispositivo di pedagogia attoriale per eccellenza, il laboratorio, trasferendolo esplicitamente sul piano di uno «spazio relazionale»<sup>439</sup> politico, ma inevitabilmente anche estetico, proprio per quanto il nesso tra spazi quotidiani e corpi partecipanti ricade sulle pedagogie:

L'idea di laboratorio teatrale allora entra in un'ottica diversa, e si rinnova radicalmente: non si tratta più di costruire luoghi segreti per segreti esperimenti, ma luoghi aperti, dove la ricerca viene continuamente verificata non dal ristretto gruppo gergale degli addetti ai lavori, ma da tutta la comunità, in tal modo coinvolta e resa in un certo senso responsabile della ricerca<sup>440</sup>.

Dunque, questo luogo di interazione tra guida professionista e gesto amatoriale dei partecipanti, sembra mettere in questione dall'interno la natura del saper fare dell'attore, coinvolgendo la questione pedagogica dell'autoespressione, dell'autoformazione, nella prospettiva che Scabia più di recente testimonia così:

[La pedagogia] è la base del mio lavoro, tutto il mio lavoro è pedagogia. La pedagogia, infatti, è l'atto centrale della specie umana, anche degli animali (che non fanno altro che insegnarsi le cose da fare), quindi la trasmissione è la base di tutto. Questo lavoro è sempre stato, per la parte di 'rapporto con gli altri', un lavoro per cercare di imparare; la pedagogia è per me un atto reciproco, un cammino insieme a persone che, forse, sanno qualcosa in più e che cercano di imparare. Per me la pedagogia non è tanto l'educazione, che è la capacità di 'tirare fuori', quanto quella di guidare il bambino interiore prima di tutto, il nostro bambino, guidarlo a fiorire sempre nella conoscenza, in equilibrio col mondo. Se c'è uno squilibrio, ci sono le fughe astratte, le

---

<sup>437</sup> Giuliano Scabia, Eugenia Casini Ropa, *L'animazione teatrale*, Guaraldi, Rimini-Firenze, 1978, p. 34.

<sup>438</sup> Giuliano Scabia, *I burattini di Brecht* in Giuliano Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri 1964-1971*, pp. 247-252.

<sup>439</sup> Sullo «spazio delle relazioni» come spazio di pura teatralità cfr. Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*.

<sup>440</sup> Giuliano Scabia, *Nuovo spazio, nuovo teatro, nuova cultura*, in «Sipario», n. 291, luglio 1971.

fughe pericolose, le fughe ideologiche, che sono maligne perché non tengono più conto della presenza del corpo, dell'esserci, dello 'stare in'<sup>441</sup>.

Quindi, le tracce di poetica attoriale sottese alle pratiche dell'animazione emergono nel rapporto con la natura territoriale e situata di queste azioni e derivano dalla cultura popolare e avanguardista insieme, innestando la loro identità comune in una forma dove etica ed estetica si compenetrano, ovvero il gesto.

#### 4.7 «Nascondersi, farsi trovare»: pedagogia abitante nell'animazione teatrale

Su questa scia, la questione pedagogica fa convergere questi elementi in un nucleo estremamente consonante con i caratteri dell'attore abitante, nel perimetro del nesso tra amatorialità e autoespressione: le interazioni tra corpo, ambiente e invenzione teatrale conferiscono potenza espressiva a forme di saperi incorporati e ad attitudini di vita, in un campo artistico e vitale non finalizzato.

Il principale agente creativo è l'improvvisazione, che avvicina le attività corporee e di drammatizzazione delle persone coinvolte nelle azioni animatrici sul territorio all'attitudine trasformatrice del gesto abitante. Infatti, il campo d'azione dell'attore, in queste esperienze, interviene innanzitutto su quelle che Scabia definisce le «relazioni esistenti tra corpo e mondo esterno»<sup>442</sup>. A questo proposito, nel volantino di presentazione di *Forse un drago nascerà*, un «laboratorio aperto con i ragazzi e con la gente» del 1972, condotto da Scabia con Romizi e Rullo negli spazi di diverse località abruzzesi, si parla di «mutamento di ottica»<sup>443</sup>: lo schema vuoto si sviluppa a partire proprio dal tema della costruzione di una «città nuova», una «controcittà», dove l'immaginario e la realtà del contesto cittadino vengono incarnate nei corpi attivi dei ragazzi. Così, la cultura territoriale, l'habitus comunitario e le inclinazioni personali si concentrano nei personaggi e nella figura del drago, per «mettere in moto tutta la forza fantasmatica di chi è coinvolto nell'azione»<sup>444</sup>: in questo modo, quel quotidiano muta di segno, trasformando in gesto la tensione dei conflitti, delle contraddizioni e della forza comica del gioco. Quindi, quella ricerca sperimentata nell'avanguardia acquista un'ulteriore

---

<sup>441</sup> Giuliano Scabia, *Note intorno al Teatro Vagante*, in «Ricerche di s/confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali», *Dossier 1. Agire il paesaggio. Teatri, pensieri, politiche del 'luogo'*, disponibile al link <https://hdl.handle.net/1889/2279> (ultimo accesso 23/01/26). La testimonianza è in forma di testo-intervista raccolta da Anna Bianchi.

<sup>442</sup> Giuliano Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri. 1964-1971*.

<sup>443</sup> Giuliano Scabia, *Forse un drago nascerà. Un'avventura pedagogica di teatro con i ragazzi*, Babalibri, Milano, 2022, p. 29.

<sup>444</sup> Ivi, p. 38.

coerenza pedagogica, che unisce saldamente uomo e attore, a diretto contatto con spazi civici eletti a campo di prova umana e di improvvisazione attoriale, dove ricercare diverse unità di misura nel rapporto fra il corpo e il mondo<sup>445</sup>. Infatti, già l'anno seguente all'esperienza in Abruzzo, nel 1973, in un progetto mai avviato per un «Centro di informazione permanente» in un quartiere di Roma, attraverso la realizzazione di un teatro giornale recitato, Scabia parla di un «periodo di addestramento» per il lavoro del Teatro Vagante, che da un lato riguarda una pedagogia attoriale, in quanto «deve mettere in condizione di saper improvvisare con varie tecniche su dati e notizie continuamente nuovi» e, allo stesso modo, si configura come «un tempo di decondizionamento»<sup>446</sup>, ovvero un rovesciamento e una variazione organica di schemi comportamentali appresi: una nuova forma di vita e di ars.

È dunque evidente che quanto emerso finora introduce un terzo polo, tra il verbo che diventa gesto impersonato nella vita, come il caso del commediante popolare di Moretti, e i simboli avanguardisti, come in quest'ultimo caso di Scabia. In questa dimensione, l'irruzione della strada, della piazza, del quartiere, non sono soltanto scelte sociali o contestuali, così come il personaggio e la figura teatrale non sono soltanto elementi di drammaturgia o linguaggio del mestiere d'attore. Infatti, il confronto con lo spazio fuori dal teatro diventa imprescindibile per operare un rovesciamento epistemologico che ha ricadute anche nel campo della creazione e della trasmissione del gesto attoriale, basato su quella dialettica che sta alla base della modalità di esperire il mondo da parte del corpo abitante: ovvero, «apparire, sparire. Nascondersi, farsi trovare. Avere paura di non essere trovati»<sup>447</sup>.

Per Scabia questa dinamica tra l'improvviso sprofondamento intimo e la potenza dell'apparizione è «il seme germoglio di tutti i giochi», in consonanza con un'altra tipologia di gesto ascrivibile al paradigma dell'amatorialità attoriale, cioè quello ludico del «corpo bambino»<sup>448</sup>. Non è questa la sede per una disamina approfondita del gesto del gioco e delle sue matrici teatrali e performative, ma basti evidenziarne un aspetto molto preciso, per precisare in ottica comparativa la conformazione del gesto abitante nell'animazione teatrale degli anni Settanta: al gioco appartiene un modo liminale di esperire il mondo, dove il corpo assume un atteggiamento mimetico che indistingue l'organico dall'artificiale, per poi manifestarsi in un'improvvisa illuminazione fantastica e immaginativa, in un rapporto diretto tra incorporazione di comportamenti, norme, e loro libera ricomposizione in forma creativa. Il

---

<sup>445</sup> «L'unica misura del rapporto fra il corpo e il mondo è il piede» dirà Scabia in Id. *Il bambino d'oro*, ivi, p. 207.

<sup>446</sup> Giuliano Scabia, *Laboratorio aperto a Roma*, in Id., *Teatro. Teatro Vagante 1971-1973*, a cura di Massimo Marino, Marsilio, Venezia, 2025, p. 457.

<sup>447</sup> Giuliano Scabia, *Il bambino d'oro*, apparso per la prima volta in Id., *Una signora impressionante*, Edizioni Casagrande, Bellinzona 2019, pp. 57-66, ora in Id., *Teatro. Teatro Vagante 1971-1973*, a cura di Massimo Marino, Marsilio, Venezia, 2025, p. 641.

<sup>448</sup> Laura Vallortigara, *Per non perdere il lumino*, in Giuliano Scabia, *Forse un drago nascerà. Un'avventura pedagogica di teatro con i ragazzi*.

“bambino d’oro” di Scabia dice dice di una ricerca misteriosa: «Trovatemi. Giocate con me» e, poi, esplicita subito la sua scoperta meravigliosa in una parola-gesto: «Baussète!»<sup>449</sup>, cioè la parola del gioco dell’apparizione dopo il nascondino, improvvisa e improvvisata, ma quanto mai rivelatrice. Una rivelazione che «non sa niente e insieme sa tutto»<sup>450</sup>.

«La pedagogia è importante, perché il bambino (sia quello che c’è in sé, sia quello che c’è fuori) non sa niente e sa tutto, deve, cioè, imparare tutto, fa domande...»<sup>451</sup>.

Questo processo conoscitivo è affine a quello compiuto dal corpo abitante nelle pratiche degli spazi di vita e può avere ricadute sugli aspetti attoriali che emergono nelle drammatizzazioni sul territorio, proprio nel processo di recupero e trasformazione di un bagaglio di tradizioni incorporate, sotto forma di gesto.

In merito a questo, un’altra esperienza storicamente germogliata in quegli anni è particolarmente significativa: la pratica di animazione attivata alle porte di Torino, nel paese di Beinasco, da Remo Rostagno, con Sergio Liberovici: *Un paese. Fotospettacolo a Staffetta*, del 1968.

Negli appunti di Rostagno il parallelismo tra sapere ludico e sapere abitante è particolarmente efficace, sotto la lente della creazione come pratica d’uso del proprio spazio di vita, ampiamente discussa nelle estetiche del corpo abitante: «il bambino che non ha bisogno di recuperare i mezzi espressivi ma solo di usarli, poterli usare, finalmente»<sup>452</sup>.

Il tema scelto per questa esperienza di animazione è «l’ambiente in cui viviamo», cioè prevede il ricorso a mezzi espressivi alternativi a quelli dell’insegnamento scolastico canonico per far raccontare il paese ai ragazzi coinvolti, attraverso fotografie, poi esposte e presentate in una sorta di azione-mostra itinerante. Nonostante la netta prevalenza di attività di matrice visiva e narrativa, la tematica di fondo rende l’esempio particolarmente calzante, perché vi si possono rintracciare in filigrana alcuni elementi di espressione gestuale riconducibili ad un sapere personale strettamente connesso al *genius loci*, soprattutto in momenti collaterali o in note inerenti i processi di creazione e discussione libera, dentro lo schema d’improvvisazione.

Ad esempio, la lettura delle didascalie delle foto o delle notizie giornaliera sul giornale non è una pura attività descrittiva o narrativa, ma si caratterizza in senso ‘recitativo’, per una «musicalità istintiva del linguaggio infantile (linea melodica percorsa dalla voce del bambino che discute o che legge un suo scritto, ritmo del suo eloquio, silenzi, ecc)»<sup>453</sup>. La parola, dunque, si materializza in una voce priva di artificialità imitativa, ma regolata da un’intrinseca e personale competenza ritmica.

---

<sup>449</sup> Giuliano Scabia, *Il bambino d’oro*, p. 639.

<sup>450</sup> *Ibidem*.

<sup>451</sup> Giuliano Scabia, *Note intorno al Teatro Vagante*.

<sup>452</sup> Sergio Liberovici, Remo Rostagno, *Un paese. Esperienze di drammaturgia infantile*, La Nuova Italia, Firenze, 1973, p. 15.

<sup>453</sup> *Ivi*, p. 23.

Inoltre, un altro frammento delle note che documentano il processo è assai significativo: Rostagno annota le risposte che il regista Pressburger raccoglie da un ragazzino della scuola di Beinasco, Carlo, originario di Reggio Calabria, in vista di un progetto di drammatizzazione di un quadro di Bruegel, *Giochi di fanciulli*.

Questo caso è particolarmente utile per delineare lo scarto tra mimesi imitativa, canone recitativo, e gesto dell'attore abitante:

il problema non era tanto quello di trovare dei bambini in grado di *recitare bene* davanti a un microfono i giochi indicati, quanto quello di rilevare eventuali sopravvivenze di questi giochi e di invitare i bambini a ricostruirli con noi, a ripeterli per noi<sup>454</sup>.

Rispetto all'intervista, in apertura viene registrata una sorprendente esclamazione del bambino, che esordisce così: «Gioco da contare... Bim pi ru tu cu cuz za»; poi viene indicata una sorta di didascalia al rovescio, cioè non prescritta dal dramma, ma generata dal fare: «(sul BIM il bambino batte le mani)». Di seguito, l'intervistatore chiede: «Quando fai i gesti così... cosa sono... segni gli altri...». Carlo spiega: «devo vedere chi è fuori o sotto...»<sup>455</sup>. L'episodio dimostra la presenza di un gesto che il bambino non imita, né rappresenta, ma che ha in sé, come competenza molto concreta, come pratica di vita. Infatti, nel tipo di gioco raccontato, la situazione prevede un bisogno concreto di dividere lo spazio per creare e spartire due mondi che, però, sono fantasmatici: l'inferno e il paradiso – di qua il diavolo, di là la madonna e gli angeli –, in una situazione che, nel mondo evocato dal bambino, appare estremamente connessa al reale.

Questo gesto, quindi, nasce da un'urgenza, non da un'apprendimento: cioè, quella spinta motoria della vita, che non ha fondamento tecnico, bensì è un'organicità che si fa forma, conservando una formalità altamente complessa, una ratio compositiva e inventiva, ma allo stesso tempo folgorante e imprevedibile.

Di conseguenza, in questi casi, l'irruzione del vissuto quotidiano non disperde né le matrici teatrali – il *farseur* popolare, la ricerca sperimentale dell'avanguardia –, e nemmeno la matrice educativa apparentemente insita nel lavoro con ragazzi e bambini in ambito scolastico, bensì le estende e le intreccia. In questa prospettiva, ogni possibile linea di metodo si scombina, in quel continuo mutamento di ottica a cui l'attore abitante sottopone la relazione tra corpo e spazio di vita.

A questo punto, sarà opportuno focalizzarsi su una parabola paradigmatica, dove emergono in maniera significativa tracce di elementi creativi dell'attore abitante, tratteggiato fin qui dal punto di

---

<sup>454</sup> Ivi, p. 114.

<sup>455</sup> Ivi, p. 115.

vista poetico e variamente esemplificato: ovvero, le azioni sul territorio di Giuliano Scabia, all'interno di quel fermento dei primi anni Settanta entro cui si apre e si chiude anche l'esperienza di Guidotti con il Teatro Povero di Monticchiello.

#### 4.8 *Elementi dell'attore-abitante nelle drammatizzazioni di Giuliano Scabia (1969-1975)*

Nelle azioni di Giuliano Scabia, tra il 1969 e la metà degli anni Settanta, l'attore abitante si può ravvisare nel seguente nucleo ricorrente: nel campo dell'«improvvisazione come rigore aperto»<sup>456</sup>, attivato dallo schema vuoto, entrano attitudini comportamentali ed impronte emotive del quotidiano, spesso strettamente connesse ad un contesto spaziale e valoriale locale e di quartiere; poi, i mezzi corporei ascrivibili a strumenti di creazione attoriale concorrono, insieme ad altri apporti artistici, ad innescare un processo di trasformazione del normale *habitus* del gesto, per catalizzare la forza espressiva di aspetti nascosti e organici che si risvegliano in personaggi e forme gestuali amplificate e ludiche. Un meccanismo che sembra già fissare i suoi funzionamenti all'altezza del 1972, nella veste poetica di un appunto che compare nello schema vuoto di una delle città inventate teatralmente dai ragazzi del quartiere Porta Nuova di Pescara, nel progetto *Forse un drago nascerà*:

TEATRO ALL'IMPROVVISO

TEATRO PER LA STRADA

TEATRO COME EMERGENZA FORMAZIONE DI COMUNITÀ

TEATRO COME SERIE DI APPARIZIONI IMPROVVISE

TEATRO COME RADICAMENTO DI INVENZIONI AL CENTRO DI UN QUARTIERE<sup>457</sup>.

In particolare, i principali elementi creativi che influenzano l'estetica attoriale, trasformandone i parametri di analisi critica, si possono rintracciare nelle dinamiche di botta e risposta assembleare, nelle drammatizzazioni corporee in interazione con gli elementi spaziali e contestuali, nel valore pedagogico e mimico della maschera e dell'incorporazione di figure giganti e fantastiche.

Per quanto riguarda l'assemblea, può essere considerata ambiente di gestazione delle dinamiche improvvisative dello schema vuoto; il riferimento più evidente, significativo anche per l'altezza cronologica, resta l'esperienza del decentramento del 1969-1970, attuata da Scabia e pochi collaboratori in quattro quartieri di Torino: alla Falchera, a Corso Taranto, a Mirafiori Sud, a Le

---

<sup>456</sup> Giuliano Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, p. 256.

<sup>457</sup> Giuliano Scabia, *Forse un drago nascerà. Un'avventura pedagogica di teatro con i ragazzi*, p. 175.

Vallette. Non ancora pienamente classificabile come “animazione” – come, del resto, appaiono difficilmente catalogabili entro un unico ombrello tutte le avventure drammaturgiche, teatrali e umane di Giuliano Scabia –, il progetto promosso dallo Stabile di Torino, con l’ideazione di Edoardo Fadini e Gian Renzo Morteo, invita il gruppo di Scabia, che assume il nome simbolico di Compagnia di Ricerca, a tentare un lavoro sul territorio, per avvicinare al teatro i cittadini del quartiere. In larga parte, il processo si struttura come una complessa operazione di gestione di rapporti politici e sociali, in collaborazione con gruppi di lavoro nati dal basso, gli Attivi Teatrali, per favorire il collegamento più diretto con la rete di comitati, centri e scuole del territorio e coinvolgere le persone, in una fase storica infuocata da posizione economiche e ideologiche ingerenti. Non è questa la sede per un approfondimento delle dinamiche del processo di lavoro in tal senso, ma basti sottolineare quanto il tessuto urbano presenti una spiccata caratterizzazione marginale, in larga parte afferente al proletariato che gravita attorno alla Fiat e fortemente immerso nelle tensioni ideologiche coeve, nonché privato di necessità vitali primarie, a partire dall’emergenza case e “caro affitti”. Di fronte a elementi contestuali così urgenti e di peso, il lavoro di Scabia trova nel metodo assembleare uno dei maggiori punti di concretizzazione di un più ampio tentativo di unificare intervento civile e costruzione drammaturgica con l’apporto dei cittadini. A questi ultimi viene riservata la creazione del tema portante (ad esempio, a Mirafiori Sud gli scontri di corso Traiano, o alla Falchera il tema della scuola e dei lavoratori studenti) e la raccolta-inchiesta dei dati in merito, che Scabia, Perissinotto e Barbieri si occupano di tradurre teatralmente. Il diario del processo creativo<sup>458</sup> testimonia la centralità delle assemblee serali con Scabia stesso, gli Attivi Teatrali, i cittadini: innanzitutto come effettivi momenti di confronto umano e rielaborazione condivisa dei materiali di ricerca e dei bisogni del quartiere, non senza punti di conflittualità interna; poi, anche come sede di discussione drammaturgica, in vista degli spettacoli richiesti dal Teatro Stabile a conclusione delle esperienze<sup>459</sup>. L’integrazione tra azione scenica e assemblea pare innanzitutto riguardare il piano dei testi drammatici, entro cui confluiscono infine i materiali reali, tra interviste, registrazioni, testimonianze, in forma di un teatro-giornale di controinformazione, portati in scena dagli attori professionisti della Compagnia di Ricerca di Scabia – per La Falchera coadiuvati anche da giovani attori richiesti allo Stabile. Dalla ricostruzione delle messe in scena, si evincono modalità espressive certamente ispirate alle tecniche di straniamento, ma, a ben guardare, al di là dell’aderenza a questa matrice attorica, c’è

---

<sup>458</sup> Il diario delle azioni di decentramento è pubblicato per la prima volta in Giuliano Scabia, Id., *Teatro nello spazio degli scontri*.

<sup>459</sup> Gli spettacoli, alla fine, saranno quattro: *La linea di condotta a Le Vallette*, 600.000 a Mirafiori Sud, *Un nome così grande* a La Falchera e *L’alienate rapporto di potere rappresentato dall’autobus di linea n. 59 dell’Atm nei confronti del quartiere Le Vallette V di Torino a Le Vallette*. La parte spettacolare, inoltre, sarà integrata con altre azioni, quali l’installazione *Sistema chiuso*, l’azione di strada *La casa del giovane operaio*, un film *Cinegiornale di Corso Taranto*, un progetto di spettacolo infantile *Teatrino di Corso Taranto*. Una fondamentale ricostruzione dell’esperienza si trova in Stefano Casi, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*.

da considerare che il principale elemento corporeo in movimento nello spazio risulta essere la voce, portata dagli attori a enunciare documenti e dialoghi effettivamente avvenuti sulle tematiche discusse in assemblea. Per questo, gli elementi della parola letta o enunciata, del dialogo a botta e risposta e della vocalità concertata sembrano rimandare a un processo creativo avvenuto altrove, fuori dalle normali logiche di composizione attoriale, innervato piuttosto in quelle dinamiche comportamentali e gestuali quotidiane dello spazio di relazione assembleare. Tra le note di Scabia sembrano emergere chiari riferimenti all'assemblea come luogo chiave per l'elaborazione non esplicita di un gesto attoriale e di dinamiche teatrali fondate sull'emersione improvvisa e improvvisata di tensioni vitali, che sorgono direttamente dagli spazi della loro reale esistenza.

Ad esempio, per una delle prime assemblee serali alla Falchera, annota:

due ore di discussione, in certi momenti liberatoria e terapeutica [...]

grande volontà di lavorare / di fare uno spettacolo /

Ma questo è già stato uno «spettacolo», cioè una *recitazione-esposizione* di sé stessi / alla quale non erano mai prima arrivati:

esponendosi sono stati gruppo [...] <sup>460</sup>.

L'assemblea, dunque, può essere spazio di una «recitazione-esposizione» di sé stessi, come in un “controcampo” di libera improvvisazione, centrata sul rimpallo di dialoghi e sul coro; in questo contesto, recitare significa liberarsi da sovrastrutture mimetiche o dagli stereotipi interpretativi del personaggio, tornando ad un grado zero di autoespressione. Il ritmo di questo coro non sembra strutturarsi sull'armonia, quanto sulla tensione di poli conflittuali generatori di drammaturgia; riguardo ad una delle assemblee serali a Mirafiori, Scabia annota:

«[...] questa non è un'assemblea politicamente definita: è un gruppo che rispecchia la realtà culturale e politica composita del quartiere; TEATRO È ANCHE LASCIARE CHE SI ESPONGANO VERITÀ INCOMPLETE E METTERLE A CONFRONTO (del resto abbiamo quasi sempre verità incomplete)» <sup>461</sup>.

Allo stesso tempo, però, queste contraddizioni non soltanto chiariscono il valore etico del discorso di gruppo, che si autoalimenta nella libertà del confronto continuo, ma ricadono sull'estetica degli attori in scena. Ad esempio, nello spettacolo *600.000*, realizzato a Mirafiori Sud, la recitazione si trasmuta in pura esposizione da parte dei personaggi-persone delle voci e dei fatti sugli scontri di Corso

---

<sup>460</sup> Giuliano Scabia, *Azioni di decentramento. Ricerca di un teatro organico*, ora in Id., *Teatro nello spazio degli scontri 1964-1971*, p. 661. Corsivo mio.

<sup>461</sup> Giuliano Scabia, *ivi*, pp. 666-667.

Traiano, attraverso posizioni e visioni non pacificate né unanimi. Su questa linea, questa visione dell'assemblea come gestazione di dinamiche attoriali può emergere anche in senso "destruens"; ad esempio, durante un'assemblea alle Vallette, Scabia registra una critica al leader di un gruppo di Potere Operaio locale, sotto la duplice lente del tono vocale e del contenuto del discorso: «lungo intervento molto predicatorio del leader che propone alla fine una bozza di volantino molto retorico [...]»<sup>462</sup>. In questo caso, l'osservazione si può traslare sul piano di un'estetica che rifugge la composizione normalizzata da codici espressivi.

Dunque, da questa esperienza esemplare di "teatro in forma di assemblea", l'essere attore comincia a delinarsi come atto primario di dialogo, potenziato dalla presenza corporea improvvisata e relazionale; in occasione della prima prova di *Un nome così grande*, spettacolo realizzato alla Falchera, del quale infine saranno evidenziati gli esiti incerti e ancorati a una drammaturgia tradizionale, Scabia individua il motore innovativo non nella messa in scena, quanto in una forma teatrale affine alla dinamica assembleare:

[...] di fatto stiamo cominciando qualcosa di nuovo:  
un modo diverso di essere teatro:  
perché c'è un bisogno fisico in tutti di azione teatrale  
più che di visione teatrale (il vedere è sopito dal video+cinema):  
azione teatrale come porsi in relazione fisica con altri  
dialogare con altri su schemi prescelti [...]»<sup>463</sup>.

La medesima concezione di «recitazione-esposizione» fisica e dialogica, in un rapporto dialettico tra compenetrazione corale e distanza straniata, nel 1972 si mette in prova con adulti non professionisti, in un progetto minore e poco noto di Scabia. A Castro Marina, in Puglia, egli realizza «un teatro a improvvisazione insieme con gli adulti»<sup>464</sup>: un'azione di animazione teatrale, in quattro giorni, con circa trenta adulti. Dai materiali di lavoro si evince un ritmo serrato delle giornate, dove gli elementi fondamentali dello schema vuoto ruotano attorno alla creazione di un personaggio, da drammatizzare in una scena, «una situazione» connessa ai «luoghi deputati» scelti dai membri del gruppo – che saranno poi spazi aperti del paese –, oltretutto naturalmente all'interazione tra personaggio e figure-maschere. È interessante vedere come Scabia, di fronte all'evidente rischio di didattismo che lui stesso stava riscontrando nel processo, riporti al centro quel nucleo relazionale tra corpo e mondo che

---

<sup>462</sup> Ivi, p. 673.

<sup>463</sup> Ivi, p. 701.

<sup>464</sup> Giuliano Scabia, *Teatro in Tempo Pieno. Laboratorio aperto con gli adulti (1972, Castro Marina, Puglia)*, in Id., *Teatro Vagante. 1971-1973*, a cura di Massimo Marino, Marsilio, Venezia 2025, p. 421.

aveva già caratterizzato i moti liberatori del dialogo assembleare: «riuscire a esporre il nostro vissuto, all'interno sopra e dentro della cornice personale-ideologica che costruisce il nostro modo ufficiale di essere (l'atteggiamento esterno, che è la nostra maschera)»<sup>465</sup>. Al termine del processo, conclude: «tutte le metafore elaborate in questi 4 giorni sono davanti a noi: la comunità osserva stupita ciò che ha prodotto, i suoi fantasmi, le sue immaginazioni, le sue conoscenze, le sue contraddizioni»<sup>466</sup>. Quindi, l'elemento del "recitare" viene interrogato alla radice da quella che nel 1974 sarà chiamata «dimensione di partecipazione e di organicità a un luogo»<sup>467</sup>, in quel caso connessa alle ricerche sul "teatro di stalla" della provincia di Reggio Emilia per l'azione del *Gorilla Quadrumàno*. Quindi, nelle esperienze di Scabia degli anni Settanta, colui che recita è via via sempre più identificabile come un corpo che entra in uno spazio aperto, approntato in un territorio quotidiano, che si tratti di una scuola di una cittadina nel parmense, o di piazze e bar dell'Appennino reggiano. Dunque, negli anni precedenti alla strutturazione in esercizi e in costanti pedagogiche, pur sempre mobili e multiformi<sup>468</sup>, l'attenzione di Scabia per le modalità recitative emerge in filigrana, già con accenti riformatori, attraverso sperimentazioni di un diverso modo di abitare gli spazi, che diventano campi di improvvisazione creativa, nel mezzo tra *ars* e vita. In particolare, tra le assemblee torinesi e l'avventura del *Gorilla Quadrumàno*, la parola e il dialogo si uniscono progressivamente ad altri elementi cruciali, che agiscono su un piano congruente con l'estetica dell'abitare. Questi aspetti riguardano l'uso della maschera e del mimo, l'espressività delle variazioni ritmiche dell'azione, l'incorporazione di grandi figure metaforiche, sulla scorta degli archetipi popolari. Il livello su cui essi agiscono è ben definito da Bartolucci, che infatti ne sottolinea immediatamente la forza paradigmatica per le poetiche dell'animazione: si tratta della

qualità del movimento che l'azione imprime e nel ritmo di cui quest'ultima, dal movimento stesso è investita (e su di esse si giudicano adesso le esperienze di Passatore, di Scabia, della Perissinotto, di Rostagno, di Sanfilippo ecc, dal loro vario dispiegarsi e organizzarsi dialetticamente dalla scuola all'ambiente di vita)<sup>469</sup>.

---

<sup>465</sup> *Ibidem.*

<sup>466</sup> *Ibidem.*

<sup>467</sup> Gruppo di Drammaturgia 2 dell'Università di Bologna, *Il Gorilla Quadrumàno. Fare teatro / fare scuola. Il teatro come ricerca delle nostre radici profonde*, a cura di Angela Borghesi e Massimo Marino, Quodlibet, Macerata, 2025, p. 17.

<sup>468</sup> Uno degli esempi più strutturato della ricerca pedagogica di Giuliano Scabia riguarda le pratiche con il gruppo di studenti di Drammaturgia 2 dell'Università di Bologna, cfr. Giuliano Scabia, *Scala e sentiero verso il Paradiso. Trent'anni di apprendistato teatrale attraversando l'università*, La Casa Usher, Firenze-Lucca, 2021.

<sup>469</sup> Giuseppe Bartolucci, *Il vuoto teatrale*, Marsilio editori, Padova, 1972, pp. 10-11.

Nello specifico, dai diari di *Quattordici azioni per quattordici giorni*, nel maggio del 1971, e dal racconto quotidiano di *Forse un drago nascerà* nel 1972<sup>470</sup> cominciano ad essere documentati dei momenti di improvvisazione più recitativa, dentro quelle che Scabia chiama drammatizzazioni, intendendo questa forma teatrale in senso più circoscritto, rispetto a quello ampio attestato dalla Perissinotto. Si tratta di scenette dove, insieme ai burattini e alle grandi figure archetipiche, costruite in altri momenti dello schema vuoto, entrano in azione moduli che coinvolgono maschere, mimo e gestualità più rappresentative, per quanto nella forma spiazzante di gesti sorgivi e non imitativi, derivati dal rapporto diretto con il contesto che inscenano.

*Quattordici azioni per quattordici giorni* è un laboratorio aperto di due settimane con i ragazzi di una scuola media di Sissa, incentrato dal punto di vista drammaturgico sulla ricostruzione da parte dei ragazzi della storia, delle usanze e del tessuto sociale della loro città, che sono dunque filtrati dalla loro visione. Accanto, ad esempio, all'elaborazione quotidiana di un giornale, già per il quarto giorno dello schema vuoto Scabia prevede la seguente scansione:

COSA FA TUTTO IL GIORNO LA GENTE?

PER CHI FA TUTTO QUELLO CHE FA?

[...]

3. Chi lavora in città (mimo e parola)

4. Lavora in fabbrica (discorsi e azioni).

provare come scena d'insieme:

4 tipi di maschere (una per gruppo).

Oppure, per il giorno successivo: «UNA VISITA IN FABBRICA. CHI FA FUNZIONARE UNA FABBRICA? / 1. Le macchine. Azione delle macchine (mimo e dialogo)»<sup>471</sup>.

Dal diario della realizzazione, si nota come queste forme espressive si mettano in relazione con codici e storie della città, mentre il lavoro creativo si concentra su elementi attoriali quali ritmo e movimento di gesti: in questo modo, a partire dal proprio corpo abitante, le relazioni con il mondo si misurano in una dimensione immaginativa, creata dall'incorporazione dei personaggi, dove si attiva quel nucleo di potenza che trasforma la recitazione in «esposizione».

A questo proposito, nei giorni centrali del processo di lavoro, rimangono testimonianze di scenette mirate alla destrutturazione di ritmi e movimenti usuali, per la re-invenzione del quotidiano:

---

<sup>470</sup> La prima edizione del resoconto dell'esperienza abruzzese è del 1973, cfr. Giuliano Scabia, *Forse un drago nascerà. Un'esperienza di teatro con i ragazzi di dodici città dell'Abruzzo*, Emme edizioni, Milano, 1973.

<sup>471</sup> Giuliano Scabia, *Quattordici azioni per quattordici giorni*, ora in Id., *Teatro nello spazio degli scontri 1964-1971*, pp. 832-833.

I ragazzi devono organizzarsi e riprodurre gli episodi recitando: propongo a uno di fare il testimone che attraversa il testimone: deve osservare cosa fanno i gruppi, e alla fine raccontarcelo: gli propongo di crearsi 4 oggetti tipici, da porre vicini ad ogni gruppo: sollevandoli il testimone darà il via alla recitazione di ogni gruppo [...]. Commenti dei ragazzi: *una ragazza dice: ma lui è il tempo! Gli spiegano come dovrebbe camminare per apparire più lento*<sup>472</sup>.

Oppure: «[...] drammatizzazione: nella piazza, tutti, in giardino: attacchiamo agli alberi le insegne dei mestieri: ognuno si sceglie un mestiere: lo mimano [...] *occorre fare più scena*»<sup>473</sup>.

La scena, invece, “si fa” quando si raggiunge un livello di moto vitale che permette all’improvvisazione di essere efficace: «Sotto la vigna, in una piazza-cortile – vengono tanti bambini; una scuola, un po’ di grandi / spettacolo / un po’ confuso / tutto in movimento (dentro e fuori lo spettacolo) riesce / ha successo [...] lo spettacolo sempre improvvisato / sempre nuovo»<sup>474</sup>.

In queste pratiche si mette in atto un fenomeno ben preciso, che trasforma lo statuto del “recitare” in una pratica generatrice di moto e in un capovolgimento dell’*habitus*, attraverso l’esplosione di un’organicità regolata e formalizzata, ma non imitativa o strettamente aderente a matrici artistiche (come quella straniante e avanguardista). Già nel 1973 Scabia definisce così questo aspetto:

[...] Pupazzi e maschere in tal modo costituiscono un universo fisso, che potrebbe rimanere eternamente immobile. Gli attori, trasformandosi lentamente da neutri burattinai e portatori di maschere in generatori del moto, provocano in questo universo accelerazione squilibrio e catastrofe<sup>475</sup>.

Gli stessi meccanismi “eversivi” si possono trovare l’anno successivo (1972) nelle tracce dell’attore-abitante in *Forse un drago nascerà*. In questo caso, Scabia concentra i suoi schemi vuoti sul tema della rifondazione della città, trasformata in una nuova città inventata, dopo un processo creativo di tre giorni con i ragazzi di dodici città abruzzesi, tra scuola e spazi pubblici.

Qui, le drammatizzazioni più significative si concentrano nel momento che Scabia chiama «l’esibizione collettiva sulla piazza = gran teatro in cui tutti sono attori e spettatori»<sup>476</sup>. Infatti, in ogni città, il laboratorio aperto culmina con l’uscita negli spazi cittadini della grande figura-totem, il Drago, costruita dai ragazzi con materiali grezzi e inventiva artistica.

---

<sup>472</sup> Ivi, p. 842. Corsivi miei.

<sup>473</sup> Ivi, p. 843. Corsivi miei.

<sup>474</sup> Ivi, p. 846.

<sup>475</sup> Giuliano Scabia, *Scontri generali II (nero)*, pp. 466-467.

<sup>476</sup> Giuliano Scabia, *Forse un drago nascerà. Un’avventura pedagogica di teatro con i ragazzi*, p. 42.

Anche in questo schema vuoto, la maschera non è soltanto maschera-oggetto, né funge da elemento per affinare la tecnica artistica, bensì richiama quel nesso tra forma e vita tipico delle tipologie d'attore come quella abitante – e di Bobò e del Pulcinella. Infatti, nel mezzo del resoconto della rifondazione di Avezzano emerge la qualità tattica e simbolica del lavoro con le maschere, rilevantissima dal punto di vista dell'estetica dell'attore:

Dalla bocca del fondatore estraggo il primo messaggio che dice: RAGAZZI PER FAVORE FATEMI SCENDERE, PREMDETEMI CON VOI, FATEMI GIOCARE:

qui ci togliamo le maschere:

finisce la fascinazione / cambia il rapporto / i ragazzi adesso sono dentro al gioco:

che prosegue dopo questo brusco capovolgimento

da dentro la maschera a fuori maschera [...] <sup>477</sup>.

Ecco, quindi, che questo gesto riconferma il suo valore liminale di transito tra un interno e un esterno che si compenetrano, senza mai sovrapporsi; un'estetica intrisa di pratica dell'esplorazione e della rivelazione, tra un "altrove" da scoprire e una "presenza" da liberare nella sua autenticità.

La stessa dinamica di tensione tra dentro e fuori viene espressa anche dagli elementi che riguardano il rapporto con i personaggi: i burattini e soprattutto il Drago.

Se i burattini sono definiti «lo sdoppiamento degli abitanti»<sup>478</sup>, proprio a sottolineare l'atto di traslazione del quotidiano nella manipolazione e il corrispettivo sovvertimento dei codici nel campo del gesto performativo, la grande figura è al centro di un duplice meccanismo interessante.

Innanzitutto, il Drago passa da simboleggiare gli aspetti negativi della città ad essere vissuto come catalizzatore di una trasformazione incarnata degli aspetti personali e nascosti del gruppo; il Drago, infatti, negli schemi vuoti di Scabia è un «telone-corpo», che ben esemplifica il meccanismo di rivelazione scintillante e liberatorio che emerge da una totale innervazione con la materia e l'ambiente circostante, tipica del corpo abitante. Per questo motivo, in più occasioni, nel duello tra il personaggio del cavaliere e il Drago posta al culmine della drammatizzazione negli spazi della città, è il Drago ad essere favorito: «ha vinto il drago /: perché? – chiedo: perché c'eravamo dentro noi, dicono i ragazzi / [...] i ragazzi del drago sono compatti»<sup>479</sup>.

Oppure, in un dibattito cittadino, successivo all'azione teatrale:

chi doveva vincere?

---

<sup>477</sup> Ivi, p. 51.

<sup>478</sup> Ivi, p. 38.

<sup>479</sup> Ivi, p. 82.

Moltissimi rispondono: il cavaliere:  
qualcuno: il drago, perché è più forte:  
E PERCHÉ? – chiedo:  
perché ci sono i ragazzi uniti,  
rispondono da dentro il drago [...]  
il drago è più forte perché  
contiene i ragazzi uniti<sup>480</sup>.

Inoltre, il personaggio incarnato del Drago è anche al centro di quelle improvvise variazioni di ritmo e di movimento – da veloce a lento e, più spesso, da lento a veloce – che intervengono sulla percezione corporea dello spazio e dell’ambiente, trasfigurandone le pratiche comportamentali e di relazione. In particolare, qui i movimenti degli attori liberano la potenza del conflitto e, infatti, agiscono soprattutto nei momenti in cui ricorre la battaglia tra il Cavaliere e il Drago. Ad esempio, il duello nella città inventata di Amicopoli (Teramo) per Scabia assume valore esemplare:

i ragazzi si scatenano contro di me:  
individuano la figura maschera dell’ autorità:  
la distruggono giocosamente:  
è una battaglia liberante anche per me:  
recitazione totale di tutti all’improvviso in mezzo alla strada:  
chi passa viene preso dentro:  
lo si invita, gli si chiede il nome:  
i ragazzi subito gli fanno la canzone:  
canti liberi anche in coro, incredibili<sup>481</sup>.

Quindi, intorno alla metà degli anni Settanta, nelle prassi di Giuliano Scabia, si possono vedere le occorrenze di un attore-abitante principalmente in due direzioni, entrambe connesse a quel peculiare rapporto tra corpo e spazio che porta a una compenetrazione e, allo stesso tempo, all’apertura di varchi inventivi che prendono forma nel gesto. Innanzitutto, l’improvvisazione come apertura del progetto mimico o vocale, ad opera delle interazioni vive con il contesto; poi, il recitare come “ricercare”, o meglio, *ricercarsi* e *trovarsi* in un processo mai compiuto, che parte dal risveglio del nucleo vitale di una relazione.

---

<sup>480</sup> Ivi, p. 148.

<sup>481</sup> Ivi, p. 132.

Sembrano andare in questa direzione anche le riflessioni del gruppo del seminario di Drammaturgia 2, iniziato da Scabia nel 1974 all'Università di Bologna, che aveva dato vita alla prima azione del *Gorilla Quadrumàno*. Riguardo alla loro modalità attoriale, le testimonianze confermano un significativo cambiamento d'identità da "recitante" a "ricercante": «la ricerca del nostro modo di recitare è stata un faticoso processo di liberazione da questi stereotipi e da una recitazione individuale schematica e rigida»<sup>482</sup>.

E ancora:

È stato soprattutto importante scoprire che attraverso i personaggi poteva emergere intatta la nostra vitalità, il nostro modo di essere: i ruoli non ci hanno imprigionato, costringendoci nei personaggi, ma ci hanno liberato, permettendoci di agire in qualunque spazio e sempre in modo nuovo, creativamente, senza ripetere mai le medesime situazioni<sup>483</sup>.

Il personaggio-figura principale, in questo caso, deriva dal recupero di antiche commedie in quartine, forme di cultura popolare che animavano le serate nelle stalle della popolazione contadina dell'Appennino ed erano frutto di rielaborazioni fantastiche di favole locali, recitate tra intermezzi cantati e varie attività conviviali.

Il caso del *Gorilla Quadrumàno* di Scabia non è qui approfondito negli innumerevoli aspetti linguistici, drammaturgici, antropologici che ne hanno formato l'ossatura, ma può essere utile come esempio consuntivo di questa prima fase di elaborazione poetica, per gli aspetti che l'attore abitante ha assunto fin qui. Nato come drammatizzazione in quattro atti con gli studenti del seminario, nel 1974 esce dalle aule universitarie, per un'azione di dieci giorni nel territorio dell'Appennino reggiano, aprendosi ad una specifica realtà e a spazi di vita che ne trasformano continuamente la struttura, già di per sé fondata sulla dinamica d'improvvisazione dello schema vuoto.

Così, il *Gorilla* e i personaggi diventano una «maschera plasmabile»<sup>484</sup>, che, da forma rappresentativa di tratti degli "abitanti" generici passa ad incarnare specifici eventi, relazioni quotidiane e forme di cultura popolare, emerse nella vera e propria ricerca etnografica operata del gruppo tra i cittadini dei paesi delle montagne romagnole. Gli studenti, infatti, esplorano i contesti, entrando nelle case, nei bar, nei circoli – non con poche difficoltà e chiusure da parte dei più. Inoltre, tra i racconti delle azioni emergono alcuni momenti esemplari, che mostrano la ricaduta immediata della compenetrazione tra

---

<sup>482</sup> Gruppo di Drammaturgia 2 dell'Università di Bologna, *Il Gorilla Quadrumàno. Fare teatro / fare scuola. Il teatro come ricerca delle nostre radici profonde*, p. 22.

<sup>483</sup> Ivi, p. 24.

<sup>484</sup> Ivi, p. 41.

corpi attoriali, luoghi e quotidiano dei territori su quella che il gruppo definisce una «metamorfosi della recitazione (che era anche una metamorfosi umana nostra)<sup>485</sup>.

Ad esempio, nel “gran teatro” che viene messo in scena a partire dall’evoluzione dei quattro atti originariamente creati all’interno del seminario universitario c’è una scena in cui il Gorilla è imprigionato e viene liberato dal personaggio Ferdinandino; ebbene, quando la drammatizzazione avviene nel paese di Busana, dalla testimonianza del gruppo si comprende come l’improvvisazione scateni un’inventiva ritmica e drammaturgica. Infatti, di fronte alla variazione introdotta nello schema vuoto da parte dei bambini del paese, che non vogliono che la figura venga liberata, emerge subito il gioco di rime e di coralità che gli attori creano nel processo di interazione con il contesto e nel botta e risposta conseguente:

[...] Gran terrore quando compare quella bestia che fa paura: Ferdinandino, che secondo il copione dovrebbe aprire la gabbia, chiede ai bambini se deve farlo:

*Bambini:* No, no, no, altrimenti ti tagliano la testa!

*Uno di noi:* Apri, dai, apri.

*Bambini:* no, no, no.

*Gorilla:* state attenti voi bambini

Che se esco dalla gabbia... bei malandrini

(che rabbia non saper trovare la rima e rimanere chiusi in gabbia)

*Re:* (al Gorilla) Devi convincerli<sup>486</sup>.

Allo stesso modo, in un’altra meta sull’Appennino, Talada, l’interazione con gli elementi dello spazio di vita agisce sulle modalità recitative e sulla creazione attoriale non progettata:

All’inizio cerchiamo di raggiungere il pubblico lanciando sempre più lontano la voce e ampliando i gesti, infine andando direttamente tra la gente [...]; la gente applaude, ride, partecipa; sparisce ogni difficoltà. Può entrare a far parte del gioco anche un trattore di passaggio, carico di fieno: si improvvisa per lui:

ora lasciate che anche un trattore  
entri in scena facendo l’attore<sup>487</sup>.

Ebbene, questi corpi e questi gesti, quando si manifestano, possono quindi far emergere l’attore abitante in tracce storiche, che possono costituire premesse significative per la rilettura di una storia

---

<sup>485</sup> Ivi, p. 23.

<sup>486</sup> Ivi, pp. 124-125.

<sup>487</sup> Ivi, pp. 133-134.

sotto il segno dell'amatorialità dell'attore. Non tanto nell'ottica di riconoscere un suo statuto di nuova professione, quanto nel proposito di dare autonomia estetica ad un campo che rimane sulla soglia. Che rimane in cerca. Come gli attori ricercatori a cui Giuliano Scabia dedica un testo del 2000, *L'insurrezione dei semi. Sentiero per attori ricercatori*, che estende l'attorialità in senso spaziale ma anche identitario: «dedicato a tutti gli attori del mondo». Nel profilo dell'attore ricercante, prende corpo quello che l'allieva Francesca Gasparini ricorda, designando un'eredità che da Scabia e dall'animazione teatrale conduce ad altri germogli: «Anche il lavoro sulla *recitazione* portava sempre ad un *affioramento* (come qualcosa che trattenuto sul fondo di un lago ad un tratto torni lentamente a galla): un affioramento della *persona*»<sup>488</sup>.

---

<sup>488</sup> Francesca Garparini, *Giuliano Scabia. Scala e sentiero verso il Paradiso*, in Angela Borghesi, Massimo Marino, Laura Vallortigara, *Giuliano Scabia*, in «Riga 47», Quodlibet, Macerata 2023, p. 365.

## **PARTE SECONDA**

---

## QUINTO CAPITOLO

### PAVIA ED ÉVORA, DUE CASI STUDIO:

#### *DANCING BRUNO. BALLANDO CON IL LIBRO!, AGE AGAINST THE MACHINE*

##### 5.1 *Modelli progettuali e ricerca-azione*

Nel solco dell'analisi teorico-critica del corpo abitante come identità attoriale, che ha condotto all'ampio bacino dell'amatorialità, il riesame di casi esemplari di pratiche nel Novecento teatrale italiano ha costituito un primo affondo empirico, in senso storico. A questo punto, però, è opportuno tenere conto di quella tendenza che De Marinis definisce «trasmutazione polimorfica»<sup>489</sup> di questa stessa “tradizione teatrale” del XX secolo: cioè, una cesura di mentalità e di prassi nella cultura teatrale che rende legittimo parlare di un teatro post-novecentesco, indicativamente a partire dagli anni Novanta del secolo scorso<sup>490</sup>. Nonostante l'assenza di una vera e propria rottura, dunque, avviene un cambiamento di stato della materia, tale da camuffare la sua composizione originaria: perciò, alla luce di queste evoluzioni, in un contesto che sempre De Marinis ha considerato «'età d'oro' proprio perché è stata l'età della crisi»<sup>491</sup>, è fondamentale addentrarsi anche nel “magma” delle pratiche contemporanee e proseguire l'indagine empirica in questa direzione. Allo stesso tempo, la focale sul presente permette uno scarto metodologico cruciale, ovvero rende possibile l'osservazione diretta, sul campo, delle eventuali declinazioni ed emergenze delle forme estetiche del corpo abitante come attore. In vista di questa prospettiva, all'interno di quell'ampio e complesso campo di pratiche dell'amatorialità che creano e performano in stretta relazione con i contesti di vita quotidiana e, nello specifico, negli spazi urbani, si esamineranno due casi particolarmente significativi in questo senso, entrambi esiti dei periodi di ricerca previsti dalla borsa di dottorato PNRR/PA: *Dancing Bruno. Ballando con il libro!* (Pavia, settembre 2023-marzo 2024)<sup>492</sup> e *Age Against the Machine: European*

---

<sup>489</sup> Marco De Marinis, *Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, in Id. (a cura di), *Seminario sull'attore*, numero monografico di «Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo», n. 13, autunno 2005, p. 21. Questo tema è poi confluito nel volume Id., *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma, 2013.

<sup>490</sup> De Marinis data il fenomeno in aderenza alla posizione storiografica secondo cui il Novecento teatrale subirebbe una svolta intorno agli anni 1984-85, per il verificarsi di due eventi di passaggio dal forte valore storico oltre che simbolico, ovvero la chiusura del Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski e le conseguenze sulla poetica del Living Theatre che ebbe la morte di Julian Back.

<sup>491</sup> Ivi, p. 7.

<sup>492</sup> Il progetto è stato realizzato nell'ambito della convenzione con un'impresa/centro di ricerca/pubblica amministrazione prescritta dai dottorati della linea PNRR/PA; per il testo del Decreto cfr. *Decreto Ministeriale n. 351 del 09-04-2022*, al sito del Ministero dell'Università e della ricerca, <https://www.mur.gov.it/it/atti-e-normativa/decreto-ministeriale-n351-del-09-04-2022> (ultimo accesso 28/01/2026).

*Solidarity Network for Older Citizens Rights* (Évora, 2024-2026)<sup>493</sup>. Si tratta di due percorsi laboratoriali che sono stati selezionati in virtù di caratteristiche particolarmente favorevoli ad un'analisi applicata sulle forme estetiche dell'attore-abitante e che possono essere comparate perché possiedono un'impostazione affine: proprio per questo, è opportuno preventivamente soffermarsi sui principali dispositivi progettuali, intendendoli proprio come condizioni di possibilità per l'emergere della creatività amatoriale del corpo abitante e, dunque, per l'osservazione delle sue caratteristiche. Innanzitutto, un primo fattore riguarda la cornice operativa e produttiva: da questo punto di vista, questi casi aderiscono ad un formato sempre più frequente e significativo per gli sviluppi che sta attraversando il cambiamento d'identità dell'attore nella contemporaneità, ovvero il laboratorio performativo inserito in una cornice progettuale ampia, in larga parte finanziata da enti locali/territoriali, o da bandi su scala europea. Infatti, *Dancing Bruno. Ballando con il libro!* è nato all'interno del progetto *Biblioinsieme*, attuato dal Comune di Pavia e dunque promosso da un ente locale e ha visto la partecipazione anche dell'Università degli Studi di Pavia, attraverso il laboratorio di ideazione e produzione per le arti visive e performative *Officine Creative*, nonché il coinvolgimento della scuola di dottorato in *Scienze del Testo Letterario e Musicale*; la curatela artistica, infine, è stata affidata alla compagnia di danza e *performing arts* dei *Sanpapié*<sup>494</sup>. Invece, *Age Against the Machine: European Solidarity Network for Older Citizens Rights* si inserisce in una rete di *partnership* più estesa, ma sempre focalizzata sulla valorizzazione delle operatività locali: infatti, il progetto si sviluppa nel quadro del programma europeo *CERV - Network of Towns (Citizens, Equality, Rights and Values)*, cofinanziato dalla Commissione Europea. Però, la dimensione dei singoli segmenti progettuali è pressoché locale, dato che ciascuno dei cinque *partner* coinvolti ha realizzato i laboratori *in loco*, per poi presentare gli esiti collettivamente in festival e rassegne nelle singole città, culminati nel festival del giugno 2025 a Évora, in Portogallo; il caso in esame, infatti, riguarda le attività promosse dal CHAIA (Centre for Art History and Artistic Research) dell'Università di Évora, in collaborazione con il Comune di Évora<sup>495</sup>.

---

<sup>493</sup> Questo secondo progetto, invece, è stato seguito nell'ambito dell'attuazione della convenzione per la ricerca all'estero, sempre tra i vincoli della borsa PNRR/PA, cfr. lo stesso *Decreto Ministeriale n. 351 del 09-04-2022*, ivi.

<sup>494</sup> *Biblioinsieme* è un percorso di coprogettazione con enti e associazioni territoriali, promosso dal Comune di Pavia e dalla Fondazione Banca del Monte di Lombardia, che, dal 2023, prevede la collaborazione con la Biblioteca Civica Bonetta e con otto associazioni per la riapertura e la gestione di altrettante biblioteche di quartiere, dopo i difficili anni di chiusura a seguito della pandemia COVID-19 ("Angelo Gambini", in Borgo Ticino; "Città Giardino"; "Giordano Varesi", al Vallone; "Pavia Est", a San Pietro); "Lia Bolocan", a Pavia Ovest; "Fossarmato" e "Mirabello-Scala", negli omonimi quartieri; "Aldo Dolcini", Santo Spirito). Cfr. il sito del Sistema Bibliotecario di Pavia: <https://biblioteche.comune.pavia.it/biblioteche-di-quartiere> (ultimo accesso: 29/12/25).

<sup>495</sup> Oltre ad Évora (Portogallo), le altre città e soggetti coinvolti nel progetto sono Novi Sad - Fondazione Capitale Europea della Cultura (capofila), Trupa Drz Ne Daj e la Croce Rossa Serba (Serbia), Goleinów – Teatr Brama (Polonia), Holstebro - Nordisk Teaterlaboratorium (Danimarca), Cuneo – Compagnia Il Melarancio (Italia) e l'Agenzia per lo sviluppo dei Paesi Bassi orientali come partner associato. Il progetto è intergenerazionale (infatti, ad Évora, sono coinvolti anche un buon numero di studenti universitari) e riguarda la questione dell'ageismo, per tematizzare e rivalutare attraverso

Inoltre, sempre in merito alla struttura progettuale, questi due casi studio presentano i seguenti elementi ricorrenti:

- i gruppi si sono costituiti a partire da una *call* pubblica<sup>496</sup>.
- È stato precisato un *target* per i soggetti coinvolti: soprattutto per *Age Against the Machine* il focus si è concentrato sugli anziani e sulle donne anziane, mentre nel caso di *Dancing Bruno* si è mantenuto volutamente ampio, senza indicazioni di età, provenienza, genere o competenza artistica alcuna. In entrambi i progetti, ad ogni modo, il gruppo finale ha assunto un forte carattere intergenerazionale, data l'integrazione degli studenti delle due Università di riferimento<sup>497</sup>.
- Le pratiche creative sono state guidate da un riferimento artistico o dalla conduzione in termini registici e drammaturgici da parte di figure del *team* di ricerca. Nel caso di *Dancing Bruno* sotto forma di residenza intensiva dei Sanpapié, distribuita in tre cicli laboratoriali, ciascuno coordinato rispettivamente da un'attrice (Cecilia Vecchio), un drammaturgo (Saverio Bari), una coreografa e regista (Lara Guidetti) e supervisionati tutti da un'unica figura di raccordo (il coreografo Fabrizio Calanna, affiancato talvolta da Lara Viscuso)<sup>498</sup>. In *Age Against the Machine* la processualità si è distesa su un periodo medio-lungo, scandito dalle fasi di costruzione del gruppo, scrittura collettiva e di creazione della performance<sup>499</sup>.
- Entrambi i progetti sono culminati con una performance aperta al pubblico in spazi non teatrali, per *Dancing Bruno* specificatamente in uno degli spazi simbolo del centro cittadino, la Cupola Arnaboldi.
- I due progetti hanno visto l'interazione di artisti e conduttori professionisti nell'ambito dell'amatorialità; questo ha creato un meccanismo a vasi comunicanti, per cui il gesto professionista e quello amatoriale hanno reciprocamente modificato il loro assetto, in un comune ambito di apprendimento e di discussione delle forme estetiche.

---

pratiche di teatro applicato la discriminazione verso i cittadini anziani in molteplici ambiti della vita quotidiana, focalizzandosi in particolare sulla discriminazione di genere.

<sup>496</sup> Per la struttura della Call di *Dancing Bruno. Ballando con il libro!* cfr. *Call*, in DANCING BRUNO. BALLANDO CON IL LIBRO! – Call e comunicati stampa, Appendice 1. Materiali progettuali.

<sup>497</sup> Per i dettagli sulla composizione del gruppo cfr. Schedatura partecipanti, in DANCING BRUNO. BALLANDO CON IL LIBRO! – Attuazione, Appendice 1. Materiali progettuali.

<sup>498</sup> Per le scansioni dei laboratori cfr. *Calendari*, *ivi*, Appendice 1. Materiali progettuali.

<sup>499</sup> Il processo laboratoriale si è svolto lungo 4 mesi (aprile 2024-luglio 2024), in due fasi: la prima denominata «Methodological Creative Processes» (Processi creativi metodologici), la seconda chiamata «Dramaturgical Construction» (Costruzione drammaturgica), cfr. il sito ufficiale del progetto per l'unità di Évora, incaricata del monitoraggio scientifico e di ricerca: <https://www.ageagainstmachine.uevora.pt/research.html> (ultimo accesso: 29/12/25).

Dunque, nonostante questi punti fissi agiscano su due scale apparentemente diverse, le scansioni dell'attuazione progettuale segnalano una comune evoluzione della cultura laboratoriale e differenziazione dalla matrice d'origine, che si sta progressivamente stabilizzando: ovvero, un modello dove il progetto, spesso nella conformazione appena tratteggiata, contiene il processo e, per aderire alle prescrizioni progettuali, quest'ultimo privilegia la tipologia del *workshop* con forme e tempi occasionali e finalizzati. Da questo punto di vista, dunque, le pratiche dell'amatorialità rappresentano un territorio sempre più richiesto, anche per la loro costitutiva aderenza agli obiettivi socio-culturali di respiro ampio propri di queste progettualità<sup>500</sup>, ma, nello stesso tempo, ambiguo, in continua tensione tra la standardizzazione e la sperimentazione. Rispetto a quest'ultima dicotomia, i due progetti si pongono come campo sempre più ricercato, dove modelli progettuali siffatti colludono con una tendenza del teatro e dell'arte performativa contemporanea che ha investito la pratica laboratoriale come pratica pedagogica: cioè, quella che Di Palma definisce «la segmentazione in tecniche e la propedeutica degli esercizi»<sup>501</sup>, già attualmente diffusa nel sistema formativo italiano degli attori professionisti. Si tratta, cioè, di contesti mirati alla produzione di un risultato, artistico o progettuale che sia, dove tecniche ed esercizi, in questo caso dell'attore, da una parte vengono separati dalle loro matrici storiche e dalle poetiche teatrali che le hanno sostanziate, dall'altra vengono utilizzati come protocolli da applicare per ottenere ristrette e frammentate capacità compositive, da utilizzare per esigenze per lo più legate a contingenze di produzione o di valutazione progettuale.

D'altro canto, però, l'amatorialità soprattutto attoriale si pone proprio come elemento propulsore e di scardinamento per questo genere di funzionamenti, perché apre possibilità nelle maglie della finalizzazione, anche per quella galassia di fervore creativo dal basso, con esperienze che si propongono di utilizzare la progettazione come mezzo di sussistenza e, quindi, di esistenza e di incisività, non come scopo. Infatti, dal punto di vista dell'oggetto di questa ricerca, simili strutture possono anche garantire una sorta di spazio protetto e zona franca di ricerca, tra le maglie degli obiettivi di rendicontazione, soprattutto nell'ottica della funzione che Seragnoli individuava nei laboratori del Novecento: ovvero, «come discorso organico sulla drammaturgia del corpo in movimento e della relazione con uno spazio-tempo in grado di creare non solo originali possibilità

---

<sup>500</sup> Per una panoramica di stampo politico-culturale e tecnico sulle progettazioni di questo genere cfr. l'ampia manualistica di Lucio Argano, ad esempio Lucio Argano, *Guida alla progettazione della città culturale. Rinnovare le geografie, il design, l'azione sociale, la pianificazione nello spazio urbano*; Id., *Manuale di progettazione della cultura. Filosofia progettuale, design e project management in campo culturale e artistico*, Franco Angeli, Milano, 2012; oppure cfr. anche Cristina Carlini, Mimma Gallina, Oliviero Ponte di Pino (a cura di), *Reinventare i luoghi della cultura contemporanea. Nuovi spazi, nuove creatività, nuove professioni, nuovi pubblici*, Franco Angeli, Milano, 2017.

<sup>501</sup> Guido Di Palma, *Sull'uso, il ri-uso e l'invenzione dei saperi teatrali. Pedagogia della formazione e pedagogia nella creazione*, in Id. (a cura di), *Trasmissione dei saperi performativi. Pedagogia della formazione e pedagogia nella creazione*, numero monografico di «Biblioteca teatrale», I, Bulzoni, Roma 2023, p. LXXIII.

espressive, ma profonde qualità relazionali del teatro»<sup>502</sup>. Proprio per questo motivo, l'approccio applicativo alle pratiche corporee che emergono nel processo creativo di questi due casi studio, nelle interazioni con la spazialità quotidiana e urbana, non può prescindere dall'intreccio e reciproca influenza tra queste politiche socio-culturali e la sperimentazione di rinnovate pratiche attoriali, ma tenta di guardare al di là della finalizzazione progettuale.

Rispetto alla ricerca situata, un altro punto cruciale che accomuna questi due casi contemporanei riguarda la posizione dello sguardo interpretante: soprattutto per quanto concerne *Dancing Bruno*, ma, da un altro punto di vista, anche per *Age Against the Machine*, i progetti hanno visto il diretto coinvolgimento, in termini di ricerca-azione, della figura del ricercatore stesso, in quanto soggetto attivo nel percorso. Per il progetto pavese si è trattato di un'immersione di tipo più operativo, cioè l'ideazione e la curatela progettuale di tutte le fasi, dall'inesco alla conclusione; dal lato portoghese, invece, la partecipazione ha assunto una forma più "testimoniale", sotto forma di osservazione in presenza e sul campo durante la fase laboratoriale e soprattutto nel pieno della creazione della performance.

Perciò, questo elemento di ricerca-azione non influisce soltanto sugli aspetti metodologici, ma coinvolge evidentemente anche l'approccio all'acquisizione e all'analisi dei dati, sulla scia della questione che discute il grado di soggettività implicita e implicata nelle operazioni di interpretazione<sup>503</sup>: in questo caso, l'esperienza operativa stratifica ulteriormente i livelli d'implicazione dello sguardo sui materiali e sui processi. Infatti, oltretutto, naturalmente, il piano interpretativo delle fonti, vengono coinvolti altri due livelli: il piano dell'effettiva compresenza, senza mediazioni spazio-temporali e quello strettamente ideativo ed esecutivo del "fare". Da un lato, in questi casi, l'«unità di senso» non diverge dall'«unità spazio-temporale»<sup>504</sup>, quindi è evidente che il ricercatore può fare ricorso «alla memoria per porre delle domande alla storia e, viceversa, alla storia per costruire e decostruire la memoria»<sup>505</sup>, durante la ricerca e anche dopo, quando il fenomeno in esame si colloca in un passato recente. Il piano pragmatico dell'operatività, però, apporta un'ulteriore

---

<sup>502</sup> Daniele Seragnoli, *Il corpo ritrovato. Riflessioni sull'esperienza di laboratorio teatrale*, in Angela M. Andrisano (a cura di), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Carocci, Roma, 2006, p. 227.

<sup>503</sup> Nel campo degli studi teatrologici, la questione ha in larga parte riguardato l'interpretazione dello storico "orale" nei procedimenti storiografici di studio sui documenti, specialmente nel confronto tra le diverse modalità di acquisizione del dato sul passato, a partire dalle riflessioni sugli archivi materiali e immateriali delle arti sceniche, specialmente in campo coreutico. Senza riferirsi alla complessa e assai studiata questione dell'archiviabilità delle arti performative, non essendo di pertinenza di questa ricerca, per il rapporto tra archivio ed esperienza cfr. almeno Susanne Franco, Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, UTET, Novara-Torino, 2010, in particolare pp. 5-64; mentre per i rapporti tra memoria esperita e conservazione/ordinamento dei materiali d'archivio, non si può prescindere dalle fondamentali nozioni d'archivio di Jacques Derrida, in Id., *Mal d'archivio: un'impressione freudiana*, Filema, Napoli, 1996 e di Michel Foucault, in Id. *Archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano, 1996.

<sup>504</sup> Michail Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Strada Janovic, Einaudi, Torino, 1988, p. 99.

<sup>505</sup> Susanne Franco, Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, p. 8.

«correlazione tra esperienza individuale e ricerca»<sup>506</sup>: proprio la relazione con la nozione di esperienza, infatti, trasporta il nesso tra pratiche corporee, memoria e pratiche significanti anche sul piano stesso dell'indagine empirica, che si pone così in una «più ampia e complessa rete di memorie collettive e intersoggettive»<sup>507</sup>. Come forma di lettura del presente, più che di ricostruzione del passato, l'esperienza qui diventa soprattutto un'implicazione pragmatica e corporea rispetto ai dati e alle fonti, proprio perché essi assumono immediatamente la configurazione di tracce e documenti vissuti da ogni soggettività coinvolta con il proprio agire, nella forma di interviste, materiali video e iconografici, diari di bordo, testimonianze desunte sul campo in momenti di incontro con i gruppi; infatti, non solo vengono raccolti nel momento stesso in cui sono creati, ma il soggetto che li raccoglie ed elabora è anche in un certo grado implicato attivamente nella loro creazione.

## 5.2 Spazio e personaggio nel processo laboratoriale

Anche l'impostazione del processo creativo di entrambi i progetti si presta efficacemente a interrogare la natura dei corpi performativi coinvolti e le forme della loro creazione, tramite una comparazione. Infatti, in tutti e due i casi, il processo laboratoriale presenta una stretta relazione e una conseguente scansione tra i seguenti elementi:

- il radicamento delle fasi di *training*, di improvvisazione, di esercizi e di composizione dei materiali attoriali e coreutici in spazi quotidiani e urbani;
- la tensione tra corpo vivo e corpo simbolico, ovvero tra persona e personaggio;
- il rapporto della scrittura collettiva, anche testuale, con la mimica corporea e l'incarnazione di immaginari locali e biografici;
- il filo conduttore di tematiche ed elementi drammaturgici inerenti alla storia e alla cultura locale, sia dal punto di vista delle vite individuali che in dimensione collettiva.

Dunque, anche in quest'ottica, il quadro contestuale acquista rilevanza non tanto nella veste di reportistica delle fasi progettuali o di analisi di stampo politico-culturale, bensì, in chiave comparativa, come campo di attuabilità delle tendenze attoriali del corpo abitante, in situazione performativa consapevole. In questo senso non si può prescindere dal fornire un inquadramento

---

<sup>506</sup> Marina Nordera, *L'archivio dell'esperienza nell'esperienza dell'archivio: le signature di Francine Lancelot*, ivi, p. 47.

<sup>507</sup> *Ibidem*.

riguardo le coordinate principali che hanno orientato le scelte d'ideazione e curatela progettuale, insieme agli indirizzi degli artisti e degli operatori. Per quanto riguarda il rapporto tra spazi vissuti e pratiche attoriali, in *Dancing Bruno. Ballando con il libro!*, come il titolo rivela, i cicli laboratoriali si situano in tre biblioteche di quartiere: la “Angelo Gambini” in Borgo Ticino, la “Lia Bolocan” a Pavia Ovest, la “Giordano Varesi” del quartiere Vallone<sup>508</sup>. I tre gruppi, di una decina di persone ciascuno, “assegnati” a ciascuna biblioteca – generalmente scelta da loro in fase di iscrizione – non comprendono necessariamente residenti del quartiere di riferimento o utenti tesserati lì, ma mescolano diverse provenienze: persone dal centro città, dai comuni limitrofi, studenti fuori sede<sup>509</sup>. In questo modo, sia le sale interne delle biblioteche, sia gli spazi del quartiere circostante sono rifunzionalizzati come contesti di interazione performativa, non selezionati preventivamente in virtù di un'appartenenza topografica-territoriale. Infatti, nel corso del processo, in ogniuna delle tre fasi del laboratorio – una al mese: “laboratorio personaggio”, “laboratorio testo, laboratorio gesto” –, lo spazio tradizionalmente deputato alla conservazione dei libri e alla fruizione tramite lettura diventa contesto di esplorazione corporea. In particolare, il momento del *training* fisico e vocale apre la sessione e, dopo lo scioglimento, i corpi vengono condotti e invitati a interagire con l'ambiente e con l'altro tramite azioni fisiche, a loro volta orientate e plasmate dalle dimensioni e dagli oggetti quotidiani già propri del sito: i corridoi sono zone di attraversamento, i tavoli leve di appoggio e di scarico delle forze, i cerchi sono momenti di racconto reciproco, gli abiti, gli accessori sparsi e i volumi stessi sono materia alla base di gesti espressivi e di coreografie, le strade di quartiere sono zone di scarico energetico tramite il cammino e momenti di passaggio. Su questa scia, è esemplare che l'ultima fase di residenza dei *Sanpapié* sia stata dedicata alla composizione della performance nello spazio della Cupola Arnaboldi, un vero e proprio *passages* nel centro di Pavia, affacciato sul Corso principale della città, con una copertura in ferro e vetro (**Figura 1**)<sup>510</sup>. In quello spazio di soglia, i corpi hanno ri-composto le gestualità fissate nella fase intensiva dei laboratori, dedicata alla

---

<sup>508</sup> In particolare, la gestione della biblioteca Bolocan fa riferimento all'APS Centro Cazzamali, il cui presidente dal 2021 è Mario Colnaghi, che conduce attivamente il centro tra attività di animazione e proposte artistiche per un nutrito gruppo di pensionati e adulti associati. La biblioteca di quartiere del Vallone, invece, è tenuta attiva dalla coraggiosa presenza di Angela Gramegna. Ad entrambi va un ringraziamento sincero per l'apertura e la curiosità con cui si sono approcciati a forme di cultura poco sperimentate nel contesto pavese e, soprattutto, per l'accoglienza umana che hanno riservato a tutto il gruppo di ricerca.

<sup>509</sup> Per limitarsi ai principali dati sull'età e la provenienza degli iscritti: in Borgo Ticino 3 sono iscritti alla biblioteca e residenti del quartiere, due sono esterni dal centro città, 3 sono studenti dell'Università di Pavia (in particolare, due di Medicina e Biologia, una di Lettere); a Pavia Ovest tutti i 10 iscritti sono interni all'APS che gestisce la biblioteca e le attività nel quartiere; al Vallone una è sia studentessa dell'Università che residente, tre sono esterni dal centro città, e sei sono studenti della Laurea magistrale in *Scritture e Progetti per le arti visive e performative*. A proposito di questi dati, cfr. *Schedatura partecipanti*.

<sup>510</sup> La Galleria Arnaboldi è uno spazio che nasce nel 1878 ad opera dell'ingegnere Ercole Balossi, su commissione del sindaco conte Bernardo Arnaboldi Gazzaniga, come salone del mercato, e viene inaugurata nel 1882. Tutt'oggi ospita uffici, negozi, abitazioni e, dal 1960, gli spazi acquistati dalla Camera di Commercio di Pavia. Cfr. il sito interamente dedicato a questo simbolo del Centro storico pavese: <https://www.cupolarnaboldi.it/> (ultimo accesso: 27/01/2026). Per una panoramica sul luogo, durante la performance finale, cfr. *Figura 1*, in Appendice 3. Materiale fotografico.

costruzione performativa, interagendo con le diagonali della pavimentazione marmorea e adattando la propria percezione alla nuova forma architettonica. Inoltre, il susseguirsi di danze, drammaturgia sonora e incursioni dei personaggi ha trasferito idealmente e concretamente in un luogo simbolo del centro quelle movenze e quei gesti elaborati in spazi urbani di quartiere, creati dall'interazione con ambienti originariamente destinati ad una diversa fruizione culturale.

La stessa dinamizzazione interessa gli spazi non teatrali dei laboratori di *Age Against the Machine* a Évora: la maggior parte degli incontri ha luogo negli spazi universitari della sede della Facoltà delle arti, il Colégio dos Leões, mentre una *tranche* particolarmente rilevante del processo creativo ha previsto anche momenti di interazione con gli spazi del centro della città: specialmente il Jardim do Diana, gli spazi circostanti la Cattedrale, la piazza del mercato, la piazza principale Praça do Giraldo. Anche in questo caso, la mutua interdipendenza tra i movimenti dei corpi singoli e corali decontestualizza il contesto originario, sia dal punto di vista della funzione, sia soprattutto da quello dei ruoli sociali iscritti nei gesti e negli spazi di vita. Sia le aule universitarie, che soprattutto gli elementi urbani sono pensati e praticati come campi di forze dove si attuano training di liberazione e di vero e proprio "allenamento" delle costrizioni psico-fisiche normalmente ascritte all'invecchiamento, insieme a canti e composizioni vocali e coreografiche. A partire da questa rielaborazione dell'agire quotidiano e dall'attivazione performativa di spazi quotidianamente formalizzati per scopi e funzionalità differenti, la base etica e pedagogica si fonde con l'invenzione creativa. Infatti, il gruppo viene condotto gradualmente, volta per volta, all'elaborazione di partiture improvvisate e di momenti rappresentativi, alternati a quadri maggiormente performativi. In questi momenti, al pari degli spazi, i comportamenti quotidiani vengono scomposti in gesti attoriali e reinventati, abbandonando la loro apparenza categorizzante. In questo contesto, la riformulazione riguarda anche i codici estetici: nei laboratori di *Age Against The Machine* promossi dal CHAIA di Évora, infatti, le persone traducono le loro pratiche espressive nella creazione di personaggi, entro situazioni teatralizzate.

A questo proposito, emerge il secondo aspetto dei processi creativi che interessa l'attorialità del corpo abitante: i curatori artistici e i conduttori dei processi non lavorano sull'interpretazione di personaggi fittizi, bensì il personaggio serve a dare struttura e traducibilità scenica alle invenzioni corporee e immaginative della persona.

Quindi, ad esempio, in *Age Against the Machine*, durante le fasi laboratoriali si scoprono e sperimentano prima di tutto movenze e immaginario, contatti fisici e incarnazione improvvisata di narrazioni biografiche, che solo nella fase del montaggio della *performance* vengono via via incanalati in personaggi, i quali, per altro, in maniera esemplificativa, adottano lo stesso nome delle attrici. In questo caso, la modalità rappresentativa, oltre ad essere adatta per la presentazione degli esiti scenici compresa tra gli *output* progettuali, viene pensata in senso trasformativo nel campo estetico: ovvero,

come trascrizione di simboli condivisi nei corpi vivi e presenti. Il personaggio, dunque, non costituisce un'identità a sé stante, ma traspone spazi e identità reali, li incarna e li trasmette non codificati dalla tecnica, ma esperiti nell'*ars* del “fare”, tramite forme espressive di natura mimico-gestuale, dialogica e canora.

Anche l'uso dei costumi segue questa poetica: le attrici non hanno un costume fisso e identificativo di un personaggio, ma ad ogni prova, e anche nella performance finale, cambiano gli abiti, selezionandoli in un *range* di costumi a disposizione che rimandano visivamente alla loro condizione quotidiana trasposta sulla scena, oppure che richiamano simbolicamente un ruolo “indossato” in diverse fasi della loro vita, per de-strutturarlo.

Rispetto alla medesima questione, è significativo che il format di *Dancing Bruno* nasca dalla ricreazione in chiave progettuale di una performance omonima dei *Sanpapié*<sup>511</sup>, in cui i personaggi che popolano il *dancing* sono il motore delle coreografie e incarnano figure simboliche ed emblematiche del contesto storico e culturale tra inizio Novecento e anni Settanta:

quello che viene spontaneo domandarsi è cosa sia un *dancing* e soprattutto chi sia Bruno.

Alla prima domanda la risposta viene apparentemente facile: un *dancing* è una sala da ballo prima che venga chiamata discoteca e dopo aver perso la definizione di balera [...]. *Dancing Bruno* è una cavalcata nel ballo popolare tra gli inizi del 900 e i primi anni 70, aggrappati alla sella della storia dei cambiamenti sociali e politici che hanno trasformato il nostro modo di vivere gli spazi, le relazioni, i ruoli e i passi in comune. È un covo clandestino, un'arca dove ogni animale può salire per ritrovare la propria spontanea e necessaria voglia del proprio corpo e dell'altro<sup>512</sup>.

Nello specifico, Lara Guidetti, direttrice artistica della compagnia, nonché coreografa, regista e ideatrice dello spettacolo (in quest'ultimo ruolo insieme a Saverio Bari), svela che Bruno è una figura del suo spazio abitato e della sua vita passata, che viene assunto come simbolo di un'arte inseparabile dalla terra dove nasce e dalle relazioni: infatti, è il suonatore di strada, che animava balere e spazi della città, nella provincia romagnola dove Lara è nata:

---

<sup>511</sup> Lo spettacolo nasce nel 2022 come coproduzione dei *Sanpapié* e della Fondazione teatro Luzzati – Teatro della Tosse (Genova). I *Sanpapié* nascono nel 2008 e si definiscono «progetto di ricerca artistica legato al corpo e alle sue innumerevoli capacità comunicative, espressive e performative», proprio perché i loro spettacoli e i loro progetti esplorano il confine tra le molteplici specializzazioni artistiche, dalla danza (matrice fondamentale del loro lavoro), la drammaturgia, la musica. «Per *Sanpapié* il corpo è contemporaneamente campo d'indagine e strumento, perciò la spinta verso la sperimentazione di nuove pratiche artistiche non si limita agli spettacoli ma cerca sempre forme di condivisione, divulgazione e provocazione». Cfr. il sito della compagnia <https://www.sanpapie.com/> (ultimo accesso 27/02/2026) e per il progetto *Dancing Bruno*. Ballando con il libro! cfr. <https://www.sanpapie.com/portfolio/dancing-bruno-ballando-con-il-libro/> (ultimo accesso 27/01/2026).

<sup>512</sup> *Dossier spettacolo Dancing Bruno*, in DANCING BRUNO. BALLANDO CON IL LIBRO! – Ideazione, Appendice 1. Materiali progettuali. Il materiale, a cura della compagnia *Sanpapié*, mi è gentilmente stato fornito dalla direttrice artistica, Lara Guidetti, che ringrazio anche per questo.

Bruno è la parola segreta,  
è il ricordo che ci si porta dentro da sempre,  
in grado di rinnovarsi  
ad ogni generazione<sup>513</sup>.

Nello spettacolo e, di conseguenza, nel format progettuale, la ricerca di Bruno diventa la parola segreta che dà accesso al dancing e simboleggia

il ricettacolo segreto e intimo di un universo popolare in cui affondiamo le radici, il custode di un mondo che non si perde mai del tutto ma si trasforma... è il palo che ci avverte quando siamo in pericolo, per darci il tempo di spostarci altrove, per rinascere cambiati, contaminati... è qualcuno che tutti abbiamo conosciuto, all'angolo qualunque, tra due strade qualunque, che ci ricorda chi siamo, chi siamo stati, chi potremmo essere...<sup>514</sup>

Dunque, il progetto traduce questa base drammaturgica in una prima *tranche* di laboratori denominata proprio "laboratorio del personaggio", dove le persone improvvisano all'interno della medesima circostanza finzionale: una sera, ciascun membro del gruppo assume le vesti di un personaggio che lui stesso ha inventato ed entra in una balera. Nello spettacolo, i personaggi punteggiano le due ore di serata con interventi tra il monologo e la danza popolare e contemporanea, che recitano e incarnano «contraddizioni e fragilità umane che conferiscono al "popolare" il ruolo di rito collettivo in perenne riscrittura»<sup>515</sup>.

In *Dancing Bruno*, quindi, il personaggio viene pensato sul doppio binario sia del profilo caratteriale, sia secondo specifici tratti comportamentali, ma la struttura stessa della fase laboratoriale favorisce la traduzione in gesti teatrali di specifiche e differenti attitudini al movimento nel quotidiano e il mantenimento delle singolari caratteristiche corporee. Infatti, il personaggio nasce in gran parte da momenti di improvvisazione puramente corporea, durante i quali l'attrice-guida si limita a selezionare i ritmi delle musiche di sottofondo e a fornire stimoli e suggerimenti; inoltre, la stessa immediatezza espressiva viene conferita ad abiti e accessori, che vengono fatti scegliere e comporre non in quanto veicoli di significato o di interpretazione, ma come segni di immaginari e vissuti propri, spesso da riscoprire e liberare.

---

<sup>513</sup> *Ibidem.*

<sup>514</sup> *Ibidem.*

<sup>515</sup> *Ibidem.* Gli artisti coinvolti in *Dancing Bruno* sono 12, con diversa specializzazione (musicisti, danzatori, cantanti e attori), ma tutti dichiaratamente ascrivibili al campo sconfinato delle *performing arts*, come la stessa direttrice dichiara più volte. I principali attori e ballerini di riferimento sono: Saverio Bari, Luis Fernando Colombo, Gioele Cosentino, Marco De Meo, Marcello Gori, Susanna Gozzetti, Lara Guidetti, Francesca Lastella, Matteo Sacco, Cecilia Vecchio.

Anche qui, la ricerca di un profilo scenico coerente, poi fissato in una scheda personaggio<sup>516</sup>, non vuole sfociare in azioni imitative o recitative, ma intende funzionare come orientamento: esso direziona l'energia espressiva di corpi senza tecnica e, contemporaneamente, rafforza la loro potenza, poiché resta aperto alla variabilità dell'esecuzione, anche nelle fasi avanzate della concertazione e perfino nella performance stessa.

A questo proposito, nella scansione triadica dei blocchi laboratoriali prevista da *Dancing Bruno* è incluso anche un "laboratorio gesto", dove i performer traducono in gesti coreutici i gesti quotidiani, "nel corpo" del loro personaggio. Anche questa fase vuole far emergere la «capacità di agire che appartiene a tutti»<sup>517</sup>, stimolando e riattivando continuamente spazi di libertà e diffrazione dalla partitura, con l'elemento di variabilità introdotto dalla creatività del corpo abitante, in questo caso rispetto al montaggio coreografico di una sequenza ispirata ai balli popolari (Mazurka, Polka, Boogie, Hully Gully, Tango)<sup>518</sup>.

### 5.3 *Mimica corporea e scrittura collettiva*

In *Dancing Bruno* emerge un ulteriore dispositivo progettuale connesso alla creatività del corpo abitante, soprattutto nella *tranche* del "laboratorio testo". Qui, il drammaturgo conduce il gruppo a un particolare approccio al testo, che non contempla naturalmente una composizione drammatica, ma nemmeno una scrittura scenica strutturata: intanto, si lascia molto spazio alla spiegazione e alla discussione del contesto storico-culturale di riferimento, ovvero gli anni compresi tra la Grande Guerra e gli anni Sessanta-Settanta<sup>519</sup>; poi, la scrittura viene immediatamente connessa alla vocalità e al corpo. Infatti, in primo luogo, i *performer* devono comporre poesie brevissime, in schegge di

---

<sup>516</sup> La scheda personaggio si struttura come una sorta di carta d'identità, secondo i seguenti punti: nome personaggio; età; paese di provenienza; lavoro/occupazione attuale; caratteristiche particolari/etnia; carattere; elementi del passato; relazioni con altri personaggi; pregi; difetti; dove vive (con chi, descrivi la casa e l'ambiente). Per esempi di scheda personaggio, cfr. DANCING BRUNO. BALLANDO CON IL LIBRO! – Schede personaggio, in Appendice 2. Materiali del processo creativo.

<sup>517</sup> Fabrizio Fiaschini (a cura di), *Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale*, p. 59.

<sup>518</sup> Per quanto riguarda la scaletta di regia della performance finale, cfr. *Scaletta performance*, in Appendice 2. Materiali del processo creativo. La scaletta, così come gran parte dei materiali progettuali e del processo creativo, è stata condivisa con me da Lara Guidetti, direttrice artistica dei Sanpapié e responsabile della curatela artistica del progetto.

<sup>519</sup> Di questo manipolo di anni del Novecento, Saverio Bari, il drammaturgo dello spettacolo e la guida del laboratorio sul testo nel progetto, ha selezionato gli avvenimenti cruciali dal punto di vista delle riforme dell'immaginario e politico: ad esempio, il discorso di Martin Luther King (*I have a dream!*) e la questione razziale negli USA, i grandi miti del cinema degli anni Venti e Quaranta (Charlie Chaplin, Greta Garbo...), l'avvento della televisione, le battaglie del femminismo, le crisi economiche e il Boom degli anni Sessanta con i simboli della moda, le provocazioni delle avanguardie storiche... Per i testi dello spettacolo *Dancing Bruno*, selezionati e confluiti nella performance finale del progetto *La nuova era, Lo straniero, La biodiversità*, cfr. *Testi della performance*, in DANCING BRUNO. BALLANDO CON IL LIBRO! – Testi, Appendice 2. Materiali del processo creativo. Un particolare ringraziamento a Saverio Bari per averli rielaborati e messi a disposizione della ricerca.

due/tre versi, poiché, secondo il drammaturgo, la natura poetica presenta costitutivamente una tendenza performativa, percettiva, gestuale; in questo senso, innesta nel fare artistico la conoscenza dell'ambiente spaziale e vitale, nelle sue pratiche più minute, che balenano come scoppi di luce. In questo senso, dietro all'ideazione e alla curatela di questi laboratori, ritroviamo dichiaratamente la poetica di Christian Bobin, con il suo *abitare poeticamente il mondo (le plâtrier siffleur)*:

[...] Sulla strada che mi porta a casa, trovo a volte delle piume bluastre di ghiaia, esplosioni d'azzurro. È molto poco, quello che faccio. Cerco di raccogliere delle cose poverissime, apparentemente inutili, e di portarle nel linguaggio. Ciò che chiamiamo poesia è solo riabitare questo mondo e addomesticarlo di nuovo [...] È possibile che, con l'attenzione alle cose insignificanti, semplicissime, poverissime, io trovi forse il mio posto nel mondo<sup>520</sup>.

Per questo motivo, il progetto presta attenzione a valorizzare l'elemento della contemplazione proprio delle arti immaginative e creative, unendolo inscindibilmente alla corporeità viva e pulsante del gesto teatrale e coreutico; così, questo gesto viene inteso come Bobin intende la poesia.

È molto più necessario che si aprano qua e là dei pozzi di luce. Non è una prerogativa di coloro che chiamiamo artisti. È una madre che rimbocca il lenzuolo accanto al viso del suo bambino addormentato, ed è come se si prendesse cura di tutto il cielo stellato. Nel medesimo istante, il gesto della madre si duplica. Con la stessa mano, copre il suo bambino affinché non abbia freddo e placa tutto il nero che c'è tra le stelle nel cielo. Il gesto è talmente semplice che ha risonanze infinite<sup>521</sup>.

Oltre a ciò, però, nella composizione di queste parole entra in gioco un particolare rapporto tra corporeità, nucleo narrativo ed elementi memoriali o immaginativi: ovvero, esse non devono funzionare da "battute" per il personaggio; piuttosto, possono scaturire dal medesimo immaginario biografico o culturale e tradurre in parola il ritmo e gli atteggiamenti dello stesso corpo in atto. Perciò, il procedimento di scrittura può partire da memorie esercitate, o può tradursi subito in movimento e in voce. Infatti, la pratica del testo comprende anche la vocalità: oltre alla composizione, il testo viene ri-mediato sotto forma di registrazione vocale e, nella fase intensiva di composizione della performance, ogni voce scandisce la sua poesia, in successione, nei toni che più appartengono al suo sentire. Infine, le registrazioni sono montate in un tappeto sonoro collettivo, per essere riprodotte

---

<sup>520</sup> Christian Bobin, *Abitare poeticamente il mondo. Le plâtrier siffleur*, AnimaMundi edizioni, Otranto, 2019, p. 21 e p. 31.

<sup>521</sup> Ivi, p. 39.

come sottofondo alle voci dal vivo, durante la performance, così da disperdere del tutto il loro valore enunciativo, a favore di una percezione in chiave ritmica e corale.

Lo stesso rapporto tra mimica corporea e scrittura collettiva emerge anche durante le sessioni di laboratorio ad Évora. Qui la performance finale si compone in un copione vero e proprio, in un certo senso più tradizionale rispetto alla performatività di *Dancing Bruno*, e, quindi la struttura è prettamente dialogica; nonostante ciò, il processo di creazione dei materiali vede la parola nascere dalle improvvisazioni delle attrici: se, infatti, da un lato spiccano i momenti di vero e proprio racconto di sé e di condivisione di oggetti e materiali biografici, dove la memoria è evocata in forma narrativa, non mancano procedimenti di drammatizzazione attiva di questi vissuti. Perciò, da questi ultimi, emergono tonalità e parole come diretta emanazione del gesto e delle interazioni corporee, anch'esse frutto di comportamenti e memorie. La maggior parte di queste situazioni creative, inoltre, sono precedenti la fase compositiva e sono strutturate in esercizi svincolati dalla costruzione scenica. Nel momento della performance, dunque, il testo si incarna con la stessa aderenza alle attitudini quotidiane del singolo e del gruppo, proprio perché composto a partire da pratiche di vita.

A proposito di questa tipologia di scrittura di comunità, si ritrova la medesima attitudine processuale in un altro progetto promosso dal CHAIA e osservato ad Évora: il progetto *Bravas*. Nello specifico, *Bravas – Mulheres*, è un ciclo di laboratori che si sono svolti a partire da settembre 2023, culminati con una performance finale nella primavera del 2024<sup>522</sup>, incentrati sulla riemersione della memoria collettiva, soprattutto nella sfera del femminile. A partire dalla ricerca creativa sul gesto in rapporto alle storie e spazi di vita, un gruppo di attrici non professioniste mescola esperienze intergenerazionali, in chiave poetica, all'interno di laboratori e processi performativi che mettono in dialogo creazione teatrale, espressione corporea, esplorazione dei luoghi e dei ricordi quotidiani, in forma corale:

C'è un rumore che si manifesta sui marciapiedi della città, nell'immensa pietra, nei vicoli, nelle arcate e nei chioschi che custodiscono segreti sepolti e inascoltati. Bruciano storie, vite interrotte dal brusio dei tempi, che rinascono come una Fenice, rendendo visibili i volti, il corpo e la vita che germoglia in ognuna di Noi [...]. Un coro che moltiplica e dà forma alle loro voci rivendica il suo posto qui, nel passato e in ciò che verrà<sup>523</sup>.

---

<sup>522</sup> La performance finale del progetto si è tenuta dal 14 al 16 marzo 2025, presso il Salão Central Eborense, Évora, mentre i laboratori si sono svolti negli spazi universitari e cittadini, in particolare nelle aule della Facoltà delle arti, il Colégio dos Leões. Cfr. *Locandina Bravas – Mulheres*, in ÉVORA – Performance finali, Appendice 2. Materiali del processo creativo. La direzione del progetto è della Professoressa Isabel Bezelga e vede la collaborazione di studentesse di Laurea magistrale (Master) e di Dottorato: Ana Malta, Andréa Fernandes e Gheysla Nascimento.

<sup>523</sup> La sinossi del progetto e dello spettacolo si può trovare tra gli eventi dell'Instituto de Investigação e Formação Avançada (IIFA) dell'Università di Évora: <https://www.uevora.pt/unidades/organicas/iifa/eventos?item=42750> (ultimo accesso 27/02/2026). Traduzione mia.

Nella fase iniziale dei laboratori, in generale pensata per la costruzione del gruppo e delle relazioni, già si avviano in forma embrionale le improvvisazioni e le drammatizzazioni che producono materiale narrativo. Infatti, dopo la fase di *training* e dopo aver lasciato spazio a un momento individuale di richiamo delle proprie memorie di vita, le tematiche emerse vengono immediatamente performate, attraverso la libera costruzione di scene ispirate agli episodi evocati.

#### 5.4 *La memoria locale nella “cultura del progetto”*

Lo stesso progetto *Bravas* del CHAIA di Evora può essere menzionato anche a proposito della cornice culturale che ha accomunato trasversalmente i due casi in esame: in essi, cioè, le forme assunte dall'attore abitante derivano dalla traslazione sul piano espressivo di elementi provenienti dall'immaginario delle culture dei luoghi, dalle abitudini di vita familiare o di gruppo, da patrimoni di memorie incorporate che sono legati a pratiche del quotidiano condivise a livello biografico e storico. Infatti, a questo proposito, la performance finale di *Bravas* testimonia un processo creativo frutto della medesima impronta curatoriale che caratterizza *Age Against the Machine*: i gesti in scena, infatti, richiamano gli usi quotidiani e casalinghi di oggetti dell'artigianato tipico della regione di Evora, l'Alentejo, ad esempio, le tipiche radio d'epoca prodotte tra gli anni Venti e Sessanta del Novecento; oppure, usanze del costume regionale o gesti del lavoro quotidiano nelle fabbriche vengono tradotti in azioni teatrali, simbolizzando esperienze sedimentate nella memoria ed emerse nelle fasi di creazione dei materiali, ad esempio, il lavaggio dei panni al fiume, al suono delle cantilene; o le abilità artigianali del lavoro alienante alla catena di montaggio). Allo stesso modo, la sfera dell'intrattenimento e del gioco popolare viene recuperata in quadri corali e più aperti all'improvvisazione rispetto alla struttura dello *script*, per esempio, si richiama il momento tutto femminile dell'ascolto delle telenovelas portoghesi e sudamericane, oppure si gioca in scena alla corda o a nascondino. Anche in *Age Against the Machine* i luoghi e le memorie locali plasmano la gestualità delle scene, che sono state ri-composte a partire da un percorso laboratoriale direzionato a recuperare le mansioni, la convivialità, a rileggere i codici restrittivi dell'ambiente femminile dell'Alentejo nel Novecento, sotto forma di gesti fissati in partiture e traslati in simboli condivisi. Quindi, ad esempio, i manufatti del patrimonio locale di Évora sono risignificati, in sequenze sceniche che riusano i cesti di vimini, gli strumenti da cucina in legno, i gomitoli tipici della produzione tessile della zona; oppure, i rituali di cura che custodiscono le generazioni nate prima della metà del secolo

scorso vengono letteralmente ri-maneggiati, tramessi e poi traditi nei gesti teatrali delle nuove generazioni degli studenti, ad esempio nel momento del parto o della cura domestica e affettiva.

Nel caso di *Dancing Bruno*, tuttavia, il riferimento non è tanto agli oggetti dell'artigianato o ai gesti del lavoro manuale, quanto a un patrimonio altrettanto radicato ma di natura diversa: quello dell'intrattenimento popolare, della socialità serale, dei *dancing* di provincia, delle balere, delle sale da ballo che hanno costituito, per più generazioni, uno spazio fondamentale di aggregazione, corteggiamento, svago e costruzione di identità collettiva. Il "Dancing Bruno" non è soltanto un luogo evocato narrativamente, ma un condensato di memoria culturale condivisa, che appartiene alla storia sociale del territorio pavese e, più in generale, alla cultura popolare italiana del secondo Novecento. Ugualmente, anche in *Dancing Bruno* la dimensione laboratoriale favorisce l'emersione di atmosfere, ruoli, gestualità relazionali e codici comportamentali legati al patrimonio della provincia. Il *dancing* diventa un dispositivo simbolico attraverso cui si rimettono in circolo memorie personali e collettive, che trovano nel gesto, nel movimento e nell'interazione la loro forma estetica. In questo senso, *Dancing Bruno* mostra come anche la sfera dell'intrattenimento popolare, spesso considerata marginale rispetto ai grandi patrimoni culturali, possa costituire un potente serbatoio di materiali per la creazione performativa dell'attore abitante. Le pratiche del ballo, dell'ascolto della musica, del corteggiamento, del ritrovarsi in un luogo riconosciuto e trasformativo custodiscono e trasmettono una memoria storica e affettiva condivisa. Le azioni e i caratteri costruiti dagli attori si innestano su questo immaginario riconoscibile: il ballo liscio, l'orchestra dal vivo, le figure del musicista, del cliente abituale, della donna che va a ballare per distrarsi, del corteggiamento goffo, ma ritualizzato. Si tratta di elementi che non vengono inventati ex novo, ma recuperati come materiale già esistente nella memoria corporea e affettiva degli attori. Le posture, i modi di stare insieme, i gesti del ballo, le dinamiche relazionali tipiche di questi luoghi diventano materia scenica, traducendosi in azioni teatrali che simbolizzano esperienze vissute o tramandate.

In questi due casi la parola progetto appare come una nozione ambivalente, quasi bifronte. Da un lato, essa sembra connotata negativamente, perché richiama una dimensione organizzativa, pianificata, talvolta persino estranea alla natura profonda del fare teatro; dall'altro, tuttavia, il progetto si rivela oggi uno dei principali veicoli attraverso cui il teatro può attivarsi, esistere, entrare in relazione con il mondo. Questa ambivalenza è leggibile a partire da una distinzione importante: il teatro degli amatori può essere "tutto progetto", proprio perché non è obbligato a essere "tutto teatro". Diversamente, il teatro di chi si consegna interamente al teatro è un teatro esigente, assorbente, che non si costituisce attorno a un progetto, ma attorno a un tempo lungo, a una scelta di vita. Il gruppo teatrale, in questa prospettiva, non nasce per realizzare un'opera o un'iniziativa circoscritta, ma come

entità centrale, ricca, totalizzante. La diffidenza che molti studiosi del secondo Novecento hanno mostrato nei confronti del progetto nasce proprio da qui: il progetto si delinea come un'entità operativa che può essere anche alternativa al teatro inteso come struttura permanente. Spostare la centralità sull'elemento progettuale significa uscire dalla successione storica delle forme organizzative teatrali – compagnia, capocomico, teatro stabile, teatro di gruppo – per entrare in un'altra genealogia: quella di una teatralità a base progettuale, costituita da costellazioni temporanee, generate di volta in volta da un'intelligenza organizzativa e relazionale specifica e occasionale.

In questa trasformazione si assiste a uno spostamento decisivo: non si tratta più di un teatro che deriva la propria possibilità dall'esistenza di un'istituzione stabile, ma di una teatralità che si esplica configurando, di volta in volta, assetti, relazioni, contesti. Il progetto, in questo senso, mostra un elemento di forza rispetto al teatro come struttura: può includere al proprio interno elementi di realtà non necessariamente teatrali, può connettere momenti dell'esistenza, può richiamare direttamente materiali di vita. Alla fine del Novecento, il teatro si trova ormai a incorporare al proprio interno pratiche che provengono dal mondo, dalle relazioni sociali, dai contesti formativi, e che talvolta diventano esse stesse materia del fare teatro. Si delinea così un paradosso: per formare un attore “non progettato”, radicato nell'esperienza e nella relazione, diventano necessarie delle progettualità che compensino le carenze di una formazione puramente tecnica, costruendo un contesto relazionale che connetta il lavoro dell'attore al teatro che lo alimenta e, attraverso questo, al più ampio organismo del mondo reale. Il progetto diventa lo strumento che rende possibile questa connessione. In questa prospettiva, il termine progetto recupera il suo legame etimologico con “proiettare”: un mettere avanti pensieri, obiettivi, visioni, ma anche architetture istituzionali e artistiche capaci di trasporre tali elementi in un contesto collettivo, allargato e molteplice. Teatralmente, però, il progetto non sta ai suoi esiti come la planimetria di un architetto sta all'edificio costruito: il “mettere avanti” non definisce anticipatamente il risultato, ma mobilita un campo di forze, di energie, di relazioni che potranno determinarlo. La cultura del progetto, dunque, non sostituisce il teatro, ma estende il principio dell'autorialità, aprendo il processo creativo a una gamma più ampia di soggetti, di materiali, di esperienze. In questa luce, il progetto appare non come un dispositivo che preordina l'esito, ma come una condizione generativa che permette al teatro di entrare in risonanza con la vita, di includerla, di farla emergere come materia scenica.

## SESTO CAPITOLO

### LA RISCOPERTA DEL CORPO: PRATICHE

#### 6.1 *Scomposizione e ricomposizione del corpo*

«E allora la domanda che potevamo farci è: che tipo di sapere c'era? È un sapere che ciascuno di noi ha dentro di sé e alle volte lo ha dimenticato. E forse il teatro e la danza servono proprio a questo: a farcelo riscoprire, a farcelo ricordare e a farcelo rivivere»<sup>524</sup>: ebbene, alla luce degli elementi comuni appena illustrati, l'analisi applicata dei casi-studio può strutturarsi attorno a questo perno interrogativo. In queste prassi, quali declinazioni teatrali e performative assumono la sapienza gestuale, quella immaginativa e il sapere relazionale derivati dalla pratica corporea dell'abitare gli spazi e i tempi di vita? Come si riattiva un sedimento di competenze abituali e organiche nell'esercizio di un'*ars* tanto meno progettata, quanto più autentica?

Come si è visto, in entrambe le cornici progettuali, quella del pavese *Dancing Bruno. Ballando con il libro!* e quella del portoghese *Age Against the Machine*, il laboratorio non è finalizzato allo sviluppo di precise tecniche attoriche e alla loro messa-in opera in produzioni teatrali e performative; d'altro canto, si è di fronte ad un innegabile orientamento preventivo delle committenze, in termini di obiettivi e valutazioni. In questi contesti, dove si concentrano le principali connotazioni estetiche del gesto amatoriale nell'attore-abitante?

Innanzitutto, bisogna rilevare come la scansione delle sessioni laboratoriali presenti una sostanziale equivalenza: ovvero, lungo l'intero svolgimento dei processi ricorrono fasi costanti, che, per altro, attestano la tendenza del gesto abitante a trasformarsi continuamente, in una sorta di perenne apertura alla situazione. Nello specifico, si possono individuare i seguenti segmenti:

- esercizi di *training* e d'improvvisazione fisica e sensoriale;
- incarnazione e presentazione performativa di elementi identitari e di narrazioni, sia di carattere biografico, sia inerenti memorie storiche collettive, immaginari culturali e universi valoriali condivisi;
- sequenze improvvisate a carattere performativo e teatrale;
- costruzione drammaturgica;
- composizione coreografica di partiture gestuali e di passi danzati.

---

<sup>524</sup> Intervista a Fabrizio Fiaschini, supervisore del progetto, nel documentario *Dancing Bruno. Ballando con il libro* (Carubelli, Defendenti, Rocca, 2024), a cura di Officine Creative, con il coordinamento di Filippo Ticozzi.

Inoltre, questa coerenza si riscontra nelle sessioni intensive di composizione e prova delle performance finali e nei momenti di lavoro col gruppo che precedono immediatamente la “messa in scena”. Ciò evidenzia il carattere processuale anche di questi eventi: per questo motivo, essi non vengono “isolati” in termini di analisi spettacolare e possono essere considerati campi di osservazione dei gesti amatoriali alla stregua dei momenti più laboratoriali.

A partire da questa premessa, secondo un procedimento volutamente svincolato dalla cronologia narrativa e descrittiva delle singole fasi di lavoro elencate, l’analisi si concentrerà su elementi ricorrenti nell’ambito delle dinamiche corporee e dei dispositivi di attivazione del gesto, in particolare a partire dalla relazione del corpo attoriale con lo spazio e le interazioni sia culturali che materiche del contesto. Il primo ambito d’esame che si affronterà riguarda il lavoro sul corpo dell’attore; in particolare dal punto di vista delle dinamiche di interazione con gli elementi dello spazio quotidiano e dello spazio urbano, intendendo in questo senso sia i siti dove si svolgono direttamente i processi performativi, sia più ampiamente gli ambienti di vita dei soggetti coinvolti nel progetto.

Infatti, nel paradigma dell’amatorialità, il corpo è portatore della vita anche nel processo performativo, tanto che la tipologia dell’attore-abitante non entra nel lavoro creativo come l’attore professionista, formato a trasporre la sua vita nella ricerca di abilità teatrali, bensì parte irrevocabilmente dalla sua costante di vita; perciò egli non può integrare quest’ultimo campo quotidiano e abituale con il campo del laboratorio senza portare con sé posture, automatismi, habitus e incertezze. Perciò, ad ogni avvio di laboratorio e, spesso, anche nel corso dello sviluppo degli esercizi, delle improvvisazioni, finanche alla fase delle prove, è possibile notare come il desiderio di espressione sia frequentemente depotenziato dalla tendenza a non segmentare le singole parti del corpo durante la creazione di azioni fisiche. Di conseguenza, l’energia che deriva dall’isolamento e dalla definizione del gesto rischia di diminuire, favorendo la dispersione del movimento, anziché la profondità del sentire e la concertazione tra corpi e spazi compresenti. Ad esempio, gli attori non sciogliono le articolazioni, bensì irrigidiscono le forme, coinvolgendo nel movimento unità fisiche ampie: le mani e i gomiti seguono il movimento delle braccia e delle spalle; i piedi quello delle gambe, che, a loro volta, sono soggette al movimento dei fianchi; il petto non si scioglie dal tronco e dal bacino...<sup>525</sup>. Dunque, il processo non va alla ricerca di progressioni o insegnamenti che trasformino questo corpo in un “corpo attoriale” nuovo; invece, tenta di riattivare, dentro quella rigidità, le tattiche corporee che quel corpo già possiede, nella pratica dello spazio quotidiano. Questa riattivazione

---

<sup>525</sup> Ad esempio, in entrambi i progetti, si può notare una certa rigidità nei momenti di stretching corporeo, di movimenti di spalle e braccia, oppure una tendenza a non variare i movimenti degli arti nei momenti di movimento a ritmo di musica o di improvvisazioni danzate.

avviene in tre modalità principali, che saranno analizzate, come declinazioni di uno stesso processo di articolazione e disarticolazione dell'attore abitante: il lavoro sulla segmentazione del corpo, il movimento come tensione tra direzioni opposte, il rapporto con gli oggetti presenti o introdotti nel sito del laboratorio e delle azioni performative.

In primo luogo, si può osservare una peculiare connessione tra il lavoro sulla segmentazione del corpo e la pratica degli spazi quotidiani cittadini. Soprattutto dall'osservazione delle fasi di *training* e delle improvvisazioni performative, emergono esercizi e/o esecuzioni focalizzate sul rapporto tra le seguenti condizioni:

- concentrazione su una singola parte del corpo;
- richiamo di un movimento che quella parte del corpo può effettivamente svolgere o ha svolto nel quotidiano;
- collocazione di questo movimento in uno specifico spazio-tempo, sia corrispondente allo spazio reale, che rievocato attraverso *input* percettivi.

In questi casi, gli arti sembrano liberare un'espressività non tanto dovuta a "miglioramenti" tecnici, quanto connessa alla concentrazione delle forze su gesti e su movimenti minimi come già avviene in una serie di esperienze, di volta in volta recuperate e richiamate dai conduttori. Ovvero, le competenze corporee vengono ripescate da un bagaglio noto e "accessibile" di pratiche spaziali, le quali, rivissute a livello concreto o sensoriale, riportano a galla l'intensità e la peculiarità espressiva delle singole membra coinvolte nel gesto.

A questo proposito, sono particolarmente significativi gli esempi che coinvolgono questa triade: i piedi, la pratica del camminare, la sensazione di radicamento al suolo.

## 6.2 *Lavoro sui piedi*

In *Dancing Bruno*, durante gli esercizi *Caccia agli spazi vuoti* e *Zattera*, gli attori camminano nello spazio delle biblioteche, alla ricerca di spazi vuoti dove infilarsi con i loro passi, tra corridoi e scaffali e in ogni angolo delle stanze destinate al progetto. Questi passi, però, acquistano una progressiva centratura e tensione quando il pavimento di quegli stessi spazi viene "trasformato" in una zattera fluttuante: infatti, la regola dell'esercizio prevede di percepire improvvisamente dell'acqua tra gli scaffali e le piastrelle dello spazio urbano e di immaginarsi su una zattera che non va fatta affondare.

In questo modo, l'attenzione dei corpi si rivolge istintivamente al bilanciamento sia del loro baricentro, sia delle direzioni di camminata per fare da contrappeso con le posizioni degli altri. In questa situazione, la forza si trasferisce sui piedi, che recuperano movenze tipiche di una situazione di disequilibrio spaziale e si ancorano al terreno, si puntano ai muri o agli scaffali, si divaricano, acquisendo una mobilità autonoma e potenziata. Dunque, siamo di fronte ad una tattica di equilibrio, che fa riemergere la sensazione di tensione energetica tra piede e suolo: per questo, può essere usata consapevolmente dagli attori per creare i gesti dei personaggi. Alcuni esempi tratti dal “laboratorio personaggio” mostrano questa dinamica, quando, a partire da improvvisazioni, vengono creati gesti “caratterizzanti” per ciascun personaggio:

Esempio 1: un'attrice imposta la camminata del suo clown a partire dall'orientamento dei piedi e dal molleggio sulle caviglie. Ovvero, fissandosi sui piedi e ruotandoli verso l'interno, trasforma la sua camminata naturale, dove tende a piegare le ginocchia oltre “la norma”, in una postura precisa e definita<sup>526</sup>.

Esempio 2: un “personaggio-mimo” astratto si regge in equilibrio sulle punte dei piedi, per poter generare poi la seguente posa: una gamba si piega in avanti, mentre l'altra si flette dietro, in un disequilibrio costante e coordinato con la posa delle braccia (Figura 3)<sup>527</sup>.

Esempio 3: un'attrice, il cui personaggio richiama una bambina di dieci anni, si “appropria” del gesto del saltello. Cioè, mentre cammina, aumenta di velocità e il puntamento sempre più rapido delle punte fa sì che i piedi si sollevino, trasformando i suoi passi in piccoli salti, che traspongono l'andatura e l'altezza di quello specifico corpo in un gesto tipico del suo personaggio infantile.

Esempio 4: Un'altra attrice, per incorporare le movenze seducenti di una escort presente nella “balera” di Dancing Bruno, crea sequenze di gesti dove raccoglie oggetti da terra facendo leva prima sulle punte dei talloni e poi scivolando un avanti, di modo da creare una sorta di onda sinuosa.

Altri casi di esercizi di disarticolazione dei piedi riguardano l'attraversamento degli spazi, al ritmo del tango lisciato:

Esempio: disposto su una linea orizzontale, il gruppo avanza in otto tempi, cambiando immediatamente direzione all'ultimo tempo, sulla base della percezione di questa specifica condizione

---

<sup>526</sup> Cfr. Scheda personaggio *Lara e la sua passione*, in DANCING BRUNO. BALLANDO CON IL LIBRO! – Schede personaggio, Appendice 2. Materiali del processo creativo.

<sup>527</sup> Cfr. Figura 3, Appendice 3. Materiale fotografico.

spaziale: «il nostro movimento ha diverse linee parallele che si muovono, il corpo avanza a partire dai piedi come se fossimo in una stanza con un muro da spingere tutti insieme»<sup>528</sup>.

Anche in questo caso, quindi, gli attori reimpostano la postura dei piedi, segmentando il singolo elemento a partire dalla reazione ad una situazione di attrito col suolo; ancora, questa “riscoperta” articolatoria libera le potenzialità estetiche dei gesti dell’abitare, che riguarda l’evocazione di uno spazio domestico a partire dalla conformazione delle biblioteche cittadine. A partire da una precisa distribuzione di pesi, gli attori possono incarnare il principio del movimento nel ballo liscio: nelle fasi coreutiche si alternano sessioni più “mimetiche” a fasi di libera composizione “coreografica”, a tempo di musica, dove i *performer* mettono in atto le posture osservate, ripetutamente, ma senza partiture preimpostate. Se nelle prime, per lo più, viene appresa una tecnica per imitazione e l’esecuzione è più automatica, in queste ultime, invece, emerge in modo più evidente la valenza “tattica” del gesto nello “spazio domestico”: in questi momenti, i *performer* si liberano dall’adesione a uno schema e si appropriano tatticamente del passo coreutico. Proprio con questa reciproca trasfigurazione di spazi e gesti quotidiani, per altro, si tematizza anche la rivoluzione *in nuce* nel ballo popolare e nello spazio del “dancing”, al centro del format progettuale: «una cavalcata storica dalla fine degli anni ‘50, con il terminare delle balere e del liscio, fino ai *dancing*, che [...] tolgono le regole ai passi»<sup>529</sup>.

Esempio: Lara Guidetti propone l’*Esercizio delle pattine*. Quando viene inserito nella fase di *training*, non si tratta di simulare una situazione, quanto di camminare in quello spazio comune sentendo di indossare delle pattine da casa. Così facendo, il movimento degli attori si assesta su un’andatura riconoscibile, perché praticata in situazioni quotidiane condivise: ovvero, assume la forma di un corpo che, strisciando su un pavimento *parquet* o estremamente liscio, punta i piedi e li fa aderire al suolo, così saldamente da trascinare con sé le gambe e il resto del tronco senza soluzione di continuità. Poi, durante il “laboratorio del gesto”, questa tattica incorporata permette di svincolare la forma estetica del passo dalla sua esattezza, mantenendone il ritmo e l’aspetto, ma “usandolo” come segno immediato di una propria emozione o percezione interiore, a livello singolo o corale.

Alla stessa maniera, nella sessione n. 8 – *Pão, vinho e azeite* dei laboratori di *Age Against The Machine*, si può fare riferimento all’esercizio connesso al canto *Ponha aqui o seu pezinho* (*Metti qui il tuo piedino*):

---

<sup>528</sup> Indicazione tratta dal ricercatore e raccolta sul campo durante lo svolgimento dei laboratori.

<sup>529</sup> Intervista a Lara Guidetti, direttrice artistica, coreografa e ballerina dei Sanpapié e responsabile della curatela artistica del progetto, nel documentario *Dancing Bruno. Ballando con il libro* (Carubelli, Defendenti, Rocca, 2024), a cura di Officine Creative, con il coordinamento di Filippo Ticozzi.

Esempio: le attrici si concentrano sull'energia che confluisce ai loro piedi, quando le piante sono in contatto diretto con il pavimento. Poi, a questa focalizzazione, segue l'evocazione di spazi dove il terreno assume diverse consistenze: quella dell'acqua fredda, di un luogo fangoso, di uno spazio in pendenza o scorrevole; così, il movimento viene direzionato dalla base e il resto del corpo trasforma la postura e l'andatura in risposta alle diverse sensazioni, che derivano da situazioni di vita vissuta e collettivamente riconoscibile<sup>530</sup>.

In questo senso, il piede diventa l'elemento conduttore della tipologia di camminata, "tirando" o "spingendo" il corpo, in base alla reazione. Inoltre, la riattivazione di queste tattiche permette di mantenere la stessa energia anche nei movimenti ritmici:

Esempio: le parti liberate e sciolte del corpo delle attrici, attraverso il battito dei piedi, si sintonizzano consapevolmente con le forme espressive di canti tradizionali della regione dell'Alentejo e di danze sociali: «[...] quest'ultimo esercizio è condotto simultaneamente ad una strofa della canzone di Manuel António Pina *Dois Pés sozinhos (Due soli piedi)*»<sup>531</sup>; poi, il movimento e il canto accompagnano improvvisazioni sullo schema di passi della quadriglia.

Un esempio simile si trova anche nella sessione n. 3 – *Árvores Andantes*, nell'esercizio *Montado Trees* o *Working Trees*<sup>532</sup>. Innanzitutto, nella fase dello *stretching*, si cerca un primo *focus* corpo-spazio-tempo proprio nella pratica di radicamento dei piedi e, su questa base, nella percezione equilibrata e solida del tronco e del peso del corpo; in questo caso, le attrici disposte in cerchio procedono via via a una sempre più naturale disarticolazione, proprio in relazione ad uno spazio ben preciso evocato dai conduttori, che rimanda ad una pratica chiara a tutti: ovvero, esperire un terreno dove ogni passo si radica a fondo nella terra. Poi, questo contesto viene messo in moto, durante improvvisazioni performative:

Esempio: attraverso i suoni, lo spazio assume i caratteri di un paesaggio urbano con pioggia, vento, api, uccellini, mentre un gruppo di attrici prende la forma di "tronco d'albero", reagendo al cambiamento degli agenti atmosferici e alle interazioni con gli esseri animati ricreati dal sottofondo

---

<sup>530</sup> Cfr. *Session 8, "Bread, wine and oil ("Pão, vinho e azeite")* in *Intergenerational Community Theatre – Process Diary (03 april-30 june)*; i diari di bordo delle sessioni che richiameremo da qui in avanti sono interamente disponibili al sito <https://www.ageagainstmachine.uevora.pt/research.html>.

<sup>531</sup> Ivi, p. 3.

<sup>532</sup> Cfr. *Session 3, Individual Body in the Collective – Árvores Andantes [Walking Trees]*, in *Intergenerational Community Theatre – Process Diary (03 april-30 june)*.

sonoro; un altro gruppo di attrici incarna esseri umani che si riparano sotto le loro “chiome” o abbracciamo la loro “corteccia”.

In questa fase, si possono osservare una maggiore espressività di emozioni e autenticità di concertazione, perché le spinte e i moti che si attivano negli arti recuperano coscientemente quella capacità di restare ben saldi a terra esperita negli spazi di vita precedentemente rievocati.

La medesima competenza conferisce ai corpi delle attrici un chiasmo di potenza leggera, quando si schierano come filari di alberi al vento davanti alla veduta di Évora, nello spazio urbano del Jardim de Diana, nell’ambito della sessione di laboratorio “sperimentale” denominata *Dance and movement in public space*<sup>533</sup>: i movimenti segmentati dei corpi incarnano le file di alberi alle loro spalle, proprio perché i piedi orientano le direzioni delle braccia come radici, in una simmetrica stabilità e corrispondenza.

Inoltre, l’impronta del piede radicato al suolo conferma la sua importanza dal punto di vista ritmico, sempre a partire dal rapporto con lo spazio urbano pubblico durante le azioni performative di *Old Women? Who said that? We are still here!*, un intervento nello spazio pubblico del centro di Évora nel giugno del 2024:

Esempio: le attrici giocano ritmicamente con l’elemento delle scarpe. Ovvero, le loro scarpe “di gioventù” – si ricordi che il gruppo è composto in maggioranza da donne anziane, oltre ad alcuni studenti universitari – vengono collocate sui gradini che portano alla Cattedrale di Évora, plasmando i loro movimenti ai dislivelli connaturati agli scalini<sup>534</sup>.

A questo proposito, è significativo il testo che viene montato in corrispondenza dei momenti di interazione con le scarpe, nel videoclip della performance:

Piedi, i primi a farsi presenti...

Quelli che ci sostengono...

Quelli che soffrono di più<sup>535</sup>.

---

<sup>533</sup> Per un montaggio dei principali momenti della sessione laboratoriale, cfr. la documentazione video al sito <https://www.ageagainstmachine.uevora.pt/workshops.html> (ultimo accesso: 20/01/2026).

<sup>534</sup> Per il videoclip delle azioni performative, cfr. <https://www.ageagainstmachine.uevora.pt/events.html> (ultimo accesso: 20/01/2026). Il montaggio, registrato il 15 e il 16 giugno 2024, è stato diffuso congiuntamente sui Social Media il 1° ottobre 2024, in occasione della Giornata Internazionale delle persone anziane.

<sup>535</sup> *Ibidem*.

La disarticolazione corporea del piede, simbolicamente riferita alla solidità e alla flessibilità nei momenti di “tempesta” della vita, ricompare anche in alcuni momenti centrali della performance finale:

Esempio: nel quadro *Pés ao caminho* le attrici sono collocate dietro una coperta appesa al soffitto a mo' di scenografia, dalla quale spuntano, in fila, delle scarpe; le mani del gruppo, nascosto dalla coperta, le calzano a guisa di piedini, che si infilano ritmicamente nelle calzature, simulando dei passi e delle camminate dalla velocità irregolare, chi più lenta, chi più veloce, proprio come se scendessero o salissero dei gradini<sup>536</sup>.

In questo caso, la tattica che ha liberato e snodato le articolazioni inferiori viene riprodotta con la stessa immediatezza e pulizia per i polsi, che si muovono come fossero caviglie flessibili che radicano al suolo i palmi e le piante – degli alberi, dei piedi.

### 6.3. Lavoro sulle mani

Su questa scia, si può rintracciare un altro caso di attivazione dei singoli segmenti corporei, a partire da movimenti che abitano un contesto spaziale usato direttamente o rievocato a partire dallo spazio cittadino presente: ovvero, “le tattiche” che scompongono le articolazioni delle mani. In *Age Against The Machine*, ci si sofferma soprattutto sul recupero della libera espressione dei polsi e delle dita attraverso l'interazione con elementi del paesaggio urbano, in sequenze performative di contatto con sé stessi e con il corpo dell'altro.

In particolare, la disarticolazione di polsi e dita non nasce da un esercizio tecnico, ma dal recupero sia di comportamenti che di sensazioni, legate ad una medesima esperienza del corpo abitante:

Esempio 1: nella sessione laboratoriale n. 3, i conduttori propongono alle attrici l'esercizio *The river Stones*<sup>537</sup>. Come pietre di fiume, le mani dell'una compiono piccoli movimenti circolari sulla schiena dell'altra, mentre il gruppo si stringe in un cerchio di vicinanza. Questo gesto trova la sua fluidità non tanto nella precisione formale dei movimenti circolari o nel grado di elaborazione espressiva, quanto

---

<sup>536</sup> «Si comincia, con la posizione dietro la scenografia della coperta e sono visibili solo il loro piedi, in fondo. Giocano con i loro piedi, poi appaiono le scarpe, dove le persone infilano le loro mani e cercano di metterle su: scarpe da bambino, tacchi alti, sneakers. Infine, tutti si mettono le loro sneakers e compaiono dai lati della scenografia». La descrizione della scena è riportata nel diario di bordo della *sessione n. 15 – A script for everyone*, (24/07/2024), p. 5.

<sup>537</sup> Cfr. *Session 3, Individual Body in the Collective – Árvores Andantes [Walking Trees]*.

nell'estrema semplicità di una carezza ripetuta, che si espande dal polso alle dita, le quali, tremanti, è come se zampillassero sulla pelle delle compagne.

Esempio 2: in un quadro della performance di giugno 2024, nello spazio della città, le attrici si dispongono attorno alla Chafariz da Praça do Giraldo – la fontana della piazza principale di Évora –, muovono circolarmente le mani sulla superficie dell'acqua e la manipolano, alzando piccoli schizzi in aria con le dita, al ritmo di un canto corale.

Esempio 3: nel laboratorio n. 3, l'ambiente sonoro ricrea un paesaggio urbano con l'elemento del fuoco – falò, o camino, o più generalmente una fonte di calore accesa. A partire da tale stimolo, alcune attrici snodano i polsi nell'atto di sfregarsi e riscaldarsi le mani; al ritmo naturale dei suoni riprodotti in sottofondo, questo crea una danza di polsi che non imita un'uguale figura e non prevede un pari livello di flessione articolare, sebbene i soggetti ricorrano allo stesso comportamento e attivino la stessa micro-parte del corpo.

Esempio 4: all'interno di un'azione corale nello spazio urbano, al Jardim do Diana, le attrici recuperano la stessa gestualità per creare arabeschi al ritmo del vento sotto le chiome di alberi, dove il suono dei passeri e lo scricchiolare delle foglie scandisce il ritmo dei polsi, che ruotano l'uno attorno all'altro, come il volo di due ali o una spirale di due mani. Nello stesso contesto, queste movenze intrecciano le mani delle attrici, in improvvisazioni ritmiche a coppie dove il roteare reciproco dei polsi crea una sorta di figura unica e armoniosa tra due corpi inizialmente discordi<sup>538</sup>.

Quindi, si può vedere che la qualità di questa disarticolazione sia connotata proprio da elementi locali, come i piccoli flussi di acqua corrente, oppure i falò nelle stanze o nei cortili, così come il sentimento dell'aria: in essi, si riscontra lo stesso modo di separare le dita dal palmo, sollevandole con lievi scatti, e di roteare i polsi, trasportando il resto della mano al contatto aperto con la materia, senza alcuna direzione predefinita o sincronia preparata<sup>539</sup>. Durante le prove intensive della performance finale, questo *training* precede frequentemente la filata delle scene e rende via via più evidente la plasticità imperfetta, ma inglobante e piena, di questi micromovimenti articolari, ri-messi in atto a partire dal gesto di lavarsi le mani e schizzare l'acqua della fontana, oppure dal gesto di mani che si scaldano vicino al fuoco o che roteano nel vento. Perciò, il sentimento di contatto e di calore avvolgente viene potenziato nell'intensità senza filtri di polsi e mani che recuperano un "comportamento-organico" essenziale: accarezzare ad accarezzarsi.

---

<sup>538</sup> Cfr. la documentazione video al sito <https://www.ageagainstmachine.uevora.pt/workshops.html> (ultimo accesso: 20/01/2026).

<sup>539</sup> Cfr. <https://www.ageagainstmachine.uevora.pt/events.html> (ultimo accesso: 20/01/2026)

A questo proposito, si può fare riferimento anche a *Bravas*, l'altro esemplare progetto promosso dal CHAIA, dove emerge un'ulteriore declinazione espressiva di questa mobilità articolare, riscoperta a partire da modi d'uso di spazi vissuti. In questo caso, l'allenamento corporeo deriva le sue tattiche dall'ambito del sapere tradizionale nei contesti del Portogallo del Sud, nel secondo Novecento, in particolare legato agli spazi del lavoro femminile. Per altro, la performance – la quale, c'è da dire, mantiene in larga parte la dimensione rappresentativa – prevede anche micro-coreografie, dove le movenze delle mani sono sequenze base di danza, memorizzate e riprodotte, inserite in altri contesti spaziali e simbolici.

Esempio 1: un paesaggio urbano connotato dall'elemento acquatico orienta verso il recupero di movenze provenienti dall'*habitus* faticoso e corale del lavaggio dei panni, nei corsi d'acqua o nelle tinozze. L'evocazione di questo contesto viene incarnata da quattro attrici che sciacquano e battono i panni sul pavimento/palco, li asciugano e, infine, li appendono sul lungo stendibiancheria a fili che fa da scenografia unica, alle loro spalle. Il movimento dei loro polsi, lento e perenne, solleva le lenzuola ripiegate a mo' di fagotto, con una rotazione scandita, già connaturata a quella pratica, mentre il resto delle mani è impegnato a stringere il panno pesante. Dunque, la forza viene raccolta in quel punto organico, non viene completamente scaricata, ma fa da leva al battito sordo e ritmato delle lenzuola sul battipanni/pavimento, trasferendo la sua tensione fino alle dita. Inoltre, la carica sentimentale e di comunione di queste partiture è potenziata dal ritmo delle antiche ballate regionali, che scandisce ogni battuta e ogni scarico di forze verso la terra e, insieme, accompagna melanconicamente la fatica.

Esempio 2: il ritmo di una milonga, in una sorta di locale simile ai *saloon* del West, un gruppo di attrici rotea le mani sopra la testa e ondeggia i polsi in maniera sinuosa e richiama la stessa dinamica di concentrazione e scarico delle forze, tra polsi e dita. Questa volta viene recuperata per esprimere sensualità in una coreografia e introdurre una scena che simboleggia e denuncia lo sfruttamento delle donne da parte dei ricchi signori, come intrattenitrici e prostitute.

Come si è visto, dunque, durante i laboratori questo lavoro disarticolante sia delle mani che dei piedi è proceduto a partire da un'abilità tradizionalmente nota e incorporata da tutto il gruppo e ha poi assunto potenzialità creativa anche quando è stato traslato in forme che apparentemente richiedevano specializzazione artistica. Infatti, nonostante la diversa temperatura espressiva tra le scene, nell'esecuzione delle attrici è sempre immediatamente riconoscibile la traccia della tattica di rotazione dei polsi e di scarico dell'energia verso le dita che quei territori e quelle donne già conoscono. Ciò permette un'efficacia svincolata dalla tecnica, anche in momenti scenici che richiedono una maggiore formalizzazione.

Il contrasto tra apprendimento imitativo e risorse corporee autoctone, in particolare nel lavoro sulle mani, è un elemento fondamentale anche nell'ambito dell'analisi del lavoro sul corpo in *Dancing Bruno. Ballando con il libro!*, in particolare nella fase laboratoriale dedicata alla costruzione del personaggio, in cui il lavoro corporeo serve agli attori per individuare e far emergere le caratteristiche fisiche, mimiche e caratteriali della figura che stanno creando. In questa fase, all'interno della stessa sessione di lavoro, si alternano spesso due modalità operative. Da una parte, gli attori sono chiamati a memorizzare e riprodurre quattro gesti coreografici, su base di tango<sup>540</sup>, secondo una modalità di apprendimento imitativa. Dall'altra, viene loro richiesto di inventare liberamente altrettanti gesti, lasciando che il corpo, e in particolare le mani, esplorino progressivamente posture, atteggiamenti e qualità espressive che contribuiscono a definire la personalità del personaggio. In entrambi, è al centro la potenzialità estetica delle mani, in quanto serbatoio di micro-espressioni; però, ancora una volta, quest'abilità coreutica è resa indiscernibile dalla pura capacità di interagire e orientarsi con il corpo negli spazi di vita, proprio tramite la connessione tra riattivazione motoria del corpo, elementi dello spazio della biblioteca e contesti di vita quotidiana. Perciò, per quanto riguarda l'apprendimento di partiture, se i gesti vengono imitati in quanto "passi di danza" risultano più legnosi, scomposti e sono più volte confusi o dimenticati degli attori. Invece, proprio quando la sequenza viene inserita all'interno di sessioni di riscaldamento, le mani gestiscono con coscienza e ritmo ogni loro parte coinvolta nel gesto, perché i passi non sono soltanto prescrizioni da riprodurre, ma diventano, su proposta delle guide, intenzioni e comportamenti del singolo personaggio, mentre fa ingresso e si muove nel proprio ambiente di vita e di relazione. Concretamente, il conduttore Fabrizio Calanna propone agli attori di eseguire quel gesto come se si trovassero nello spazio di vita che hanno precedentemente creato per il loro personaggio e secondo le relazioni che intrattengono con il gruppo: infatti, all'interno di una "scheda personaggio" fornita dall'attrice guida, tra i punti a cui gli attori si ispirano per l'invenzione, sono comprese anche le voci «relazioni con altri personaggi» e «dove vive il personaggio (con chi, descrivi la casa e l'ambiente)».

A questo proposito, gli esempi che seguono evidenziano come gli attori riconducano al proprio spazio di vita, alle proprie abitudini corporee e alle relazioni che strutturano il personaggio una medesima indicazione gestuale, cioè uno dei quattro passi di danza che prevede il movimento ritmato di due dita (indice e medio), come se fossero due *maracas* che si agitano in aria, prima su un lato, poi sull'altro.

---

<sup>540</sup> Il tango cantato che accompagna le creazioni è *Appassionada* (composizione della musica di Secondo Casadei, Testo di Raul Casadei, Produzione di Casadei Sonora / Simpatia, Vedi scaletta regia) e costituisce anche il terzo quadro della performance finale, con la sfilata dei personaggi: cfr. *Scaletta performance*, in Appendice 2. Materiali del processo creativo.

Esempio 1: un'attrice vent'enne ha impersonato un vecchietto che sta per entrare nella sua casa e concentra il movimento soltanto nelle punte delle dita, perché il resto della mano e del braccio è impegnata ad afferrare un bastone-ombrello per sorreggere la camminata (**Figura 2**)<sup>541</sup>. In questo modo, il movimento del passo di danza non aderisce più soltanto ad un'istruzione, bensì acquista chiarezza espressiva, mentre incarna un modo di agire lo spazio, tremando: ovvero, la fragilità, attraverso le dita.

Esempio 2: all'inverso, un attore riporta quella movenza "tecnica" in uno dei quattro gesti inventati per il suo personaggio, elaborato a partire da un ambiente di vita vagabondo, di strada in strada, senza fissa dimora. Qui, lo stesso modo di muovere le dita viene coinvolto in un gesto "di sfida": ovvero le due dita, impostate a "V", si muovono dai suoi occhi verso quelli dell'interlocutore, per indicare le pupille e lanciare un segnale, come a dire «ti tengo d'occhio» (**Figura 4**)<sup>542</sup>.

In questo modo, sia gesto danzato che gesto del personaggio si vivificano e si definiscono, attraverso la "contaminazione" tra esperienza di vita e azione artistica.

In questa direzione, un'altra minima partitura proposta prevede una mano che avanza, a partire dal polso e, poi, sempre spinta dal polso, ritorna verso la fronte e dietro l'orecchia. Dal coreografo questa sequenza viene descritta così, mentre guida i gruppi nell'esecuzione:

È una mano portata avanti, come a dire «ti do uno schiaffo e poi mi risistemo i capelli». Oppure per dire: «piacere, vorrei darti la mano, ma no, ho cambiato idea, sono timido». O ancora: «mi guardo allo specchio e mi sistemo. Mi guardo le unghie e poi mi tiro indietro i capelli»<sup>543</sup>.

Anche in questo caso, una freccia a doppia punta chiarisce i rapporti tra comportamenti nel proprio ambiente di vita e concentrazione energetica degli arti, ovvero la segmentazione dei polsi viene sia sperimentata nel passo di danza che presa ad esempio nella creazione di uno dei gesti tipici del suo personaggio, per chiarificarne modi e intenzioni:

Esempio 1: un'attrice che incarna una giovane *influencer* riesce a liberare il polso e a scandire il passo proprio nel momento in cui contestualizza il movimento luogo di vita del personaggio: cioè, quella mano che avanza, nel suo gesto, diventa uno specchio o uno schermo del telefono, mentre lo punta davanti al volto, nella sua camera, per truccarsi o scattarsi una foto, prima di sistemarsi i capelli (**Figura 5**)<sup>544</sup>.

---

<sup>541</sup> Cfr. Figura 2, Appendice 3. Materiali fotografici.

<sup>542</sup> Cfr. Figura 4, Appendice 3. Materiali fotografici.

<sup>543</sup> Indicazione del formatore raccolta sul campo dal ricercatore durante lo svolgimento del laboratorio.

<sup>544</sup> Cfr. Figura 5, in Appendice 3. Materiali fotografici.

Esempio 2: nell'altro verso, lo spazio d'origine del gesto è il panificio di famiglia di uno dei personaggi. Un'attrice, infatti, incarna Nicola, un ragazzo barese, che si alza continuamente il colletto della giacca e si sistema le bretelle, con una forte tinta mimica, a richiamare modi rozzi, ma anche genuini (**Figura 6**)<sup>545</sup>. Questo gesto precisa la sua coloritura proprio quando l'attrice non utilizza più l'intero braccio, ma aziona il movimento partendo da una mano alzata davanti al corpo che, invece di tornare alla fronte come nella coreografia, si abbassa verso il colletto e lo afferra, sollevandolo con il solo movimento del polso, dove si concentrano potenza e pressione<sup>546</sup>.

Infine, sempre in questo progetto, si possono rintracciare piccole tattiche di scomposizione e ricomposizione delle mani riattivate nello spazio urbano della biblioteca. Infatti, nell'ambito della pratica laboratoriale di libera interazione dei corpi con gli elementi dello spazio, spiccano i seguenti elementi:

- la rotazione ritmica e ordinata del polso che sfoglia un libro;
- il battito deciso del polso che chiude la copertina dopo la lettura;
- le mani giunte, spinte dalle spalle, che porgono il libro dal bancone dei prestiti.

Pur nella preziosa differenza che caratterizza la fisicità di ciascun corpo, queste forze motrici hanno un lato comune e riconoscibile, in quanto dinamiche culturali e, insieme, pratiche organiche: per questo motivo, queste micro-partiture giocano un ruolo fondamentale nella presa di coscienza del corpo in senso espressivo e si trasformano sul piano estetico.

Esempio: in apertura della performance finale, si svolge una «coreografia a tempo, con il libro come oggetto celebrativo»<sup>547</sup>. Il ritmo del tango strumentale scandisce otto diversi momenti di interazione e ostensione del libro, in successione, all'interno di una processione che confluisce in un cerchio; tra questi gesti, all'apparenza astratti, ogni attore svolge il movimento di porgere il libro, poi di chiudere la copertina, poi di sfogliare le pagine (**Figura 7 e Figura 8**)<sup>548</sup>.

---

<sup>545</sup> Figura 6, Appendice 3. Materiali fotografici

<sup>546</sup> Cfr. Scheda personaggio *Nicola Vino (detto "u' figghj du furnar")*, in DANCING BRUNO. BALLANDO CON IL LIBRO! – Schede personaggio, in Appendice 2. Materiali del processo creativo.

<sup>547</sup> *Scaletta performance*, in Appendice 2. Materiali del processo creativo.

<sup>548</sup> Cfr. Figura 7, Figura 8, Appendice 3. Materiali fotografici.

La naturalezza deriva dall'esperienza di esplorazione spaziale nelle biblioteche: le pratiche risvegliano la dimestichezza dei polsi e, grazie ad essa, acquisiscono la sinuosità e la solennità di un'ars coreutica non protocollare.

#### 6.4 Direzioni

Un'altra modalità con cui il lavoro sul corpo negli attori abitanti si lega strettamente agli elementi dello spazio vissuto riguarda le direzioni del movimento. In questi processi, non si costruiscono situazioni fittizie, né si allena il corpo a specifiche tecniche di superamento dei propri limiti quotidiani; piuttosto, il corpo è chiamato a praticare attivamente un campo di tensione tra una posizione e una disposizione spaziale e il suo opposto. Cioè, si tratta di un sovvertimento delle direzioni di attraversamento abituali che nasce dalla riscoperta e dall'emersione esplicita di forze già appartenenti tanto al sito performativo quanto al corpo abitante, basate sul contrasto. Questa tensione coinvolge sia il livello fisico-corporeo che quello emotivo-sentimentale e favorisce la penetrazione tra i due piani non tramite l'accordo e l'armonia, quanto proprio con il potenziamento del dinamismo produttivo generato dalla resistenza tra due polarità.

I due processi creativi usano il contrasto direzionale come principio generatore del lavoro corporeo, in senso espressivo: da una parte, nel progetto *Dancing Bruno*, le principali pratiche attive del contrasto sono le diagonali e il vettore andata-ritorno; invece, *Age Against the Machine* privilegia il movimento fronte-retro e la tensione tra linee – una linea verso l'alto, l'altra verso il basso –. Nel contro-campo performativo, questi procedimenti fanno emergere vere e proprie strutture alternative all'ordine corporeo e spaziale proprio del puro *habitus*, che hanno ricadute sull'espressione emozionale e di relazione: ovvero, quando cambia l'ordine di movimento, di conseguenza si trasforma anche il modo in cui i corpi esprimono il loro sentire e l'interazione con l'altro. È evidente che, nel campo dell'ars, viene recuperata quell'abilità di orientamento tipica del corpo abitante che non si fonda sulla fluidità e sulla linearità, quanto sulla tensione sempre attiva tra qui e là, tra avanti e un indietro, tra riparo ed esposizione.

Per quanto riguarda *Dancing Bruno*, uno degli esempi più significativi di scardinamento dell'andatura lineare del corpo riguarda l'interazione con le diagonali del pavimento degli spazi urbani. Apparentemente, l'adattamento viene guidato dalla ripetizione delle coreografie e dalle scene strutturate dalla regia, che si basano fortemente sulla scansione originale dello spazio, per organizzare geometrie efficaci e orientare le posizioni in senso corale. Però, a ben guardare, l'ordine non *precede* il movimento, ma *nasce* dal movimento: cioè, l'interazione tra corpo e spazio non parte dall'aderenza

allo schema, ma da una risposta tattica allo smarrimento e all'estraniamento, nei confronti di spazi mai realmente esplorati e conosciuti dall'abitante, che fa leva sulla ricerca di punti di riferimento. Dunque, all'interno di un campo di tensioni e di incroci riaffiora il sentimento e l'estetica del coro, che solo successivamente viene poi fissata in posizioni da memorizzare, per dare forma alle spinte disorganiche che provengono dall'insieme dei corpi abitanti, mantenendo però la loro *dynamis*.

Esempio: nella fase intensiva di prove nella Cupola Arnaboldi, gli attori trasferiscono i loro movimenti in uno spazio diverso e peculiare. La pavimentazione ottagonale di questa galleria è divisa in otto spicchi simmetrici da linee diagonali disegnate in marmo nero sul piastrellato policromo, che convergono nel centro; durante la fase finale del processo creativo in questo spazio, il gruppo si trova ad adattare il movimento a tale scansione e alle sue misure, dopo essere fuoriuscito dal "luogo laboratorio", corrispondente alla biblioteca. Nella scena della presentazione dei personaggi, sulla scaletta si legge questa nota: «Si formano due file sul diametro orizzontale della cupola (disegno a terra)»<sup>549</sup>. Però, sorprendentemente, gli attori abitanti non seguono "meccanicamente" questa indicazione, non si "aggrappano" a movimenti lineari e ordinati, non si ammassano verso il centro, né si dispongono in fila lungo le pareti di contorno, né avanzano in linea retta; bensì i loro corpi si mettono in movimento e, attraverso la pratica, si distribuiscono immediatamente secondo la direzione delle diagonali. Da questi attraversamenti, il gruppo prende la forma di coro: infatti, solo a questo punto, si sincronizzano le chiusure verso il cerchio centrale e le aperture verso il perimetro circolare previste dalla regia, che non avvengono secondo vettori diretti, ma a raggera.

A questo proposito, è necessario richiamare anche gli esercizi delle pratiche laboratoriali che hanno riattivato questa dinamica corporea fondata sul contrasto di direzioni ed emozioni: infatti, parte del lavoro sulla creazione del gesto si è concentrato sulla riscoperta della forza creatrice delle tensioni per sentire a fondo le intenzioni sottostanti la mimica e la gestualità; in particolare, su tre livelli intrecciati, ovvero la tensione nello spazio, quella comportamentale e quella organica.

Esempio: è particolarmente interessante l'esempio del "conflitto del tango". Su una base di tango strumentale, gli attori attraversano lo spazio disposti in linea orizzontale e, quando chiudono il passo sull'ottavo tempo, creano liberamente un gesto da tenere per quattro tempi e poi rilasciare. Ciò che importa non è tanto l'esattezza del passo di danza, quanto intensificare il contrasto di direzioni del corpo abitante, nelle manifestazioni esteriori come in quelle interne; per questo motivo, le braccia e le spalle vengono mobilitate per agire una serie di coppie oppostive: odio/amore, imbarazzo/espansività, lasciarsi/stringersi (**Figura 9**)<sup>550</sup>.

---

<sup>549</sup> *Scaletta performance*, Appendice 2. Materiali del processo creativo.

<sup>550</sup> Cfr. Figura 9, Appendice 3. Materiale fotografico.

Quindi, tramite le braccia, le spalle, il torace, queste opposizioni danno precise direzioni al corpo singolo e collettivo, il quale, ritrovata in sé la tattica del contrasto, gradualmente comincia a concentrare l'attenzione sul movimento per vettori opposti, sia dal punto di vista del sentire organico che emotivo.

Esempio: gli attori cominciano a alternare ritmicamente e costantemente queste espressioni corporee: braccia aperte/braccia chiuse, spalle contratte/spalle rilasciate, petto stretto/petto largo. La linea non segue tanto la sincronia tra passi e gesto, quanto il potenziale disarmonico tra moti esteriori ed interiori, tanto da portare uno degli attori ad esternare in questo modo un suo stato intimo e corporeo nello stesso tempo: «non sembra, ma è più facile lasciare che abbracciare».

Soprattutto, poi, a partire da ciò, il gruppo individua gli strumenti per spostarsi e comporre movimenti nello spazio in due vettori direzionali principali, ovvero le diagonali “andata/ritorno” e “destra/sinistra”. Così, sia quando si tratta di dare forma al ritmo durante le improvvisazioni del personaggio, sia in fase di concertazione, il movimento per “contasti” diventa:

- modalità di spostamento nello spazio
- fattore di costruzione del ritmo
- motore di creazione del coro
- base per l'esecuzione coreutica.

Per esempio, alcuni attori dichiarano di aver consapevolmente recuperato questa tensione nelle coreografie basate sui passi di twist e surf<sup>551</sup>: proprio per la natura di questi movimenti, costruita su cambi ritmati di direzione, i passi di danza sono eseguiti secondo la competenza del movimento per contrasti, senza che i *performer* debbano imparare a ballare il twist e lo shake o possedere un sapere preventivo. In questo senso, anche i conduttori hanno costruito una coreografia con struttura aperta, proprio perché hanno constatato come queste competenze incorporate emergessero più direttamente grazie alla libertà dello schema di gesti.

Esempio: nei momenti di laboratorio del gesto, gli attori eseguono il twist ruotando il bacino prima a destra, poi a sinistra, mentre le spalle eseguono il contro-movimento corrispondente; invece, nel surf, le loro braccia richiamano esattamente la posa di un surfista in equilibrio su tavola da surf, mentre il

---

<sup>551</sup> Si tratta di balli nati tra la fine degli anni '50 e '60, legati al rock'n roll, al rhythm&blues e al pop, che rompono lo schema dei balli da sala di coppia.

corpo oscilla e ondeggia piegato sulle ginocchia (**Figura 10**)<sup>552</sup>. Questi passi sono poi confluiti e ibridati nella performance, nella forma di una «coreografia libera di twist/surf/shake»<sup>553</sup>.

Dunque, tali passi non vengono riprodotti sulla base di una competenza tecnica coreutica, ma a partire dalla facoltà riscoperta del movimento per contrasto: perciò, i passi del twist e dello shake vengono forniti come riferimento, ma non vengono riprodotti nella loro esattezza formale, quanto trasformati in una tattica corporea ed espressiva.

Sul lato portoghese, sebbene il processo sia meno evidente, anche a causa della minore predominanza di danza e di *performing arts* nelle composizioni e nei processi laboratoriali, emergono però alcuni momenti chiave, dove il movimento generato dalla tensione tra direzioni spaziali e corporee ambivalenti permette di andare oltre le tecniche rappresentative, per costruire immagini corali, ritmo e senso simbolico. Nello specifico, in *Age Against The Machine* il contrasto non agisce sulle traiettorie, bensì sta alla base delle configurazioni plastiche del gruppo:

Esempio: nella scena *Juizo e controle social (Giudizio e controllo sociale)* le attrici confluiscono gradualmente verso la coperta che fa da scenografia all'azione, si raccolgono di spalle e prendono posizione; poi, si voltano verso il pubblico, in simultanea, ostentando ciascuna un *foulard*, simbolo della condizione femminile, teso tra le mani, che viene indossato con scansione ritmata e frammentata di ogni singolo gesto (**Figura 14**)<sup>554</sup>. Poi, le battute pronunciate esternano la medesima forza oppositiva sul piano emotivo e di storia collettiva, che permette di rilasciare la potenza accumulata nel cambio di direzione:

Noi non siamo così!

Non vogliamo che ci guardino in questo modo!

Siamo forti!

Abbiamo diritto a essere felici!<sup>555</sup>

---

<sup>552</sup> Cfr. Figura 10, Appendice 3. Materiale fotografico.

<sup>553</sup> La base musicale è costituita da «madley di balli con fischio di Buscaglione in mezzo», *Scaletta performance*, Appendice 2. Materiali del processo creativo.

<sup>554</sup> Cfr. FIGURA 14, Appendice 3. Materiale fotografico.

<sup>555</sup> Testo tratto dal copione, traduzione di: «Nós não somos assim! Não queremos que nos olhem dessa forma! Somos fortes! Temos direito a ser felizes!». Il copione è stato gentilmente messo a disposizione per la ricerca dalla Prof.ssa Isabel Bezelga.

Dunque, il perno del coro non è la frontalità, bensì la potenza del cambio repentino di posizione e di direzione: in questo modo, infatti, le linee che formano l'immagine plastica non restano statiche, ma acquistano la loro carica proprio dalla tensione che le ha messe in moto.

Inoltre, una dinamica dello stesso tipo si rintraccia nel progetto *Bravas*:

Esempio: in una scena cinque attrici arrivano dal fondo dello spazio e si posizionano in piedi, altre cinque arrivano dalla direzione opposta e si piegano con la schiena appoggiata alle ginocchia delle compagne, quasi sedute al suolo. Ognuna di loro stringe un libro e la scena si svolge come una lettura condivisa di brani erotici e romantici, a simboleggiare la scoperta dell'amore adolescenziale e il tenero senso di proibito nei gruppi di giovani donne (**Figura 15**)<sup>556</sup>. L'elemento interessante riguarda la scansione ritmica della lettura ad alta voce, dato che il ritmo sembra generarsi dalla direzione dei corpi: infatti, i brani vengono pronunciati in alternanza prima da un'attrice in alto, poi da una compagna che sta accoccolata in basso, e così via, come in una sorta di botta-risposta generata dalla costante tensione verticale tra alto e basso.

Nelle principali modalità di riattivazione del corpo che sono state rintracciate, in rapporto con le condizioni spaziali e ambientali di vita, le facoltà espressive sono liberate proprio perché da questa relazione si configurano vere e proprie tattiche motorie.

### 6.5 Oggetti

A questo punto, nell'analisi dei processi creativi di *Dancing Bruno* e di *Age Against the Machine*, si nota un'ulteriore dinamica di lavoro, sempre interna alla relazione con le pratiche degli spazi quotidiani e urbani: ovvero, l'interazione del corpo con l'oggetto. In questi casi, gli oggetti riscoprono e potenziano le peculiarità espressive delle singole membra, a partire dalla loro rifunzionalizzazione come elementi performativi, sia che essi siano già presenti nel sito, sia che vengano introdotti da un altro spazio quotidiano. Essi, infatti, non vengono utilizzati come semplici supporti funzionali, ma la relazione con il corpo attoriale attiva un processo a doppio senso: da una parte, i modi d'uso propri del contesto da cui questi materiali provengono sono trasformati; dall'altra, proprio attraverso il richiamo a questi usi originari, le forme estetiche sono caratterizzate e definite dalla riscoperta di interazioni motorie tra corpo e oggetto, che si riverberano anche sul piano emotivo, oltretutto sensoriale.

---

<sup>556</sup> Cfr. Figura 15, Appendice 3. Materiale fotografico.

In questo senso, è esemplare l'elemento del libro in *Dancing Bruno*. Come si è visto, i laboratori del progetto si svolgono in gran parte negli spazi delle biblioteche di quartiere e, quindi, i volumi e gli schemi corporei inerenti alla lettura, alla consultazione e al prestito risultano naturalmente al centro delle esplorazioni a corpo libero, durante tutte le fasi dei laboratori. Si è già mostrato come le pratiche legate a questo contesto inneschino risorse corporee trascurate o rese neutre dalla disattenzione della routine e come esse vengano trasposte in chiave performativa. Oltre a ciò, risulta anche evidente la trasposizione dei libri e dei gesti di lettura sul piano ritmico e corale, dato che nei laboratori la più immediata interazione degli attori con loro si svolgeva a livello materiale e di "manipolazione".

Esempio: i libri vengono presi in prestito nelle tre biblioteche di riferimento, durante i laboratori in quegli stessi spazi diventano inaspettatamente elementi coreografici e catalizzano l'energia simbolica e organica del movimento; così, i corpi trovano la loro libertà nelle modalità di esplorazione del materiale, nella creazione gestuale e nella peculiarità della singola esecuzione. Su questa base, i volumi possono farsi prolungamenti dei corpi e oltrepassare con loro la soglia del loro spazio di appartenenza. Ho elenco dei libri scelti da ciascun partecipante, lo metto qui nel testo, qui in nota, solo richiamo in appendice?

Dunque, tramite l'oggetto-libro, innervato nel corpo abitante, un mondo urbano può trasportarsi oltre il proprio orizzonte di funzione e di collocazione, in un altrove culturale e percettivo: infatti, nella performance finale, gli oggetti sono stati estrapolati dai significati consuetudinari e dalle operazioni conservative, giungendo al centro della città da spazi di quartiere, come protagonisti di una sorta di cerimoniale laico e incarnato.

Esempio: nella sequenza che i *Sanpapiè* collocano in apertura della performance finale viene messa in atto una sequenza di passi con il libro, a partire dal cortile della Biblioteca di Studi Umanistici, in San Tommaso, per poi varcare simbolicamente l'ingresso ad arco che si affaccia su Piazza del Lino: «percorso dal cortile dell'università sino all'ingresso della cupola. Coreografia a tempo con il libro come oggetto celebrativo. Sono ognuno il proprio personaggio con le proprie caratteristiche ma sulla stessa partitura»<sup>557</sup>. Quando il gruppo in cammino, in una sorta di processione, si dispone in un coro circolare, sotto la Cupola Arnaboldi, gli astanti e i movimenti dei performer continuano a concentrare il focus sulle azioni con il libro, finché Cecilia Vecchio, l'attrice guida nei panni del suo personaggio Colette, passa a ritirare i volumi con un carrello da spesa, mentre il gruppo scala gradualmente alla scena successiva.

---

<sup>557</sup> *Scaletta performance*, Appendice 2. Materiali del processo creativo.

A questo proposito emerge chiaramente un'altra interazione tra corpi abitanti e materia presente nel sito:

Esempio: durante l'esplorazione della Cupola e degli spazi urbani circostanti, gli artisti hanno interagito con i numerosi piccoli supermercati, tipici dei centri provinciali, noti e frequentati anche dagli attori-abitanti. In quella fase, il mezzo per il ritiro dei libri ha aderito alle loro pratiche quotidiane di questa zona e, sebbene in origine, si fosse pensato a una carriola, è stato scelto il carrello. L'oggetto, recuperato dal Carrefour del Mercato Ipogeo di Pavia, viene maneggiato secondo il suo uso anche nella performance; però, allo stesso tempo, esso genera un'azione simbolica: i libri vengono raccolti, ma non come fossero prodotti della spesa, da gettare con fare disattento, bensì materia che accompagna la mano in una posa lenta, delicata e profonda.

Esempio 2: in un laboratorio nella biblioteca del quartiere Vallone, Cecilia Vecchio conduce l'improvvisazione chiamata *Ingresso nella balera*. L'indicazione di massima si limita a questo: ad uno ad uno, gli attori sono chiamati a fare il loro ingresso nel dancing, "nei panni" non ancora del tutto elaborati dei loro personaggi e ad interagire tra di loro, premurandosi di cercare le loro motivazioni e di colorare i gesti con precise intenzioni emotive e relazionali, che passeranno poi a descrivere o a formalizzare nella loro "scheda personaggio". Al di là del rapporto tra creazione degli attori-abitanti e il metodo pedagogico ispirato alle "circostanze date" di Stanislavskij, si può notare come il movimento venga subito orientato da uno dei pochi oggetti presenti nella sala, posto alla diagonale opposta, ovvero un termosifone: i primi attori che improvvisano lo trasformano in un bancone da bar; però, l'interazione non si limita ad "utilizzare" la forma quadrangolare e l'appoggio, dal punto di vista immaginativo, né a riprodurre i comportamenti normativamente ascrivibili all'ambiente del bar (**Figura 11**)<sup>558</sup>. Al contrario, l'interazione con l'oggetto altera i "normali" schemi corporei: i bacini si piegano alla sua altezza, i polsi battono ritmicamente sulle scanalature, come per ordinare un drink, i gomiti si posano sugli spigoli, in bilico, il capo si reclinava su di esso, per chiudersi nella malinconia dell'alcool, oppure le pose dei dialoghi si fanno ristrette e i gesti ridotti, mentre incarnano una "chiacchiera" al bancone, proprio per plasmarsi alle reali dimensioni del piano d'appoggio.

Ancora in *Dancing Bruno*, un'altra interessante dinamica di riscoperta del corpo a partire dagli oggetti propri dello spazio di vita e di performance riguarda l'uso dei materiali rinvenuti nei luoghi come motore di invenzione e di espressione gestuale di personaggi non rappresentativi. In questo caso, l'interazione con gli spazi tende a risolvere l'*impasse* che può generarsi nel passaggio tra costruzione mentale e incarnazione mimetica, soprattutto in un processo guidato, ma non strutturato, che lascia ampi momenti di improvvisazione autonoma e montaggio individuale. Infatti, in queste situazioni,

---

<sup>558</sup> Cfr. Figura 11, Appendice 3. Materiale fotografico.

non è raro che gli attori-abitanti dei tre gruppi cerchino soluzioni in risorse tecniche che non possiedono, con richieste dirette ai conduttori, oppure attraverso tentativi di imitazione dei gesti che le guide hanno usato come modelli per illustrare gli esercizi, o, ancora, tramite il ricorso a una rappresentazione realistica, la quale sfocia spesso nella perdita di carica drammatica ed espressiva del gesto, che si omologa ad un comportamento automatizzato. Invece, durante le lunghe sessioni di laboratorio dedicate alla creazione dei quattro gesti del personaggio, in alcuni casi gli attori aggiustano e forgianno la loro plastica a partire dall'ispirazione e dalla relazione con oggetti che scoprono *in loco*: in questo modo, le parti del corpo coinvolte nella creazione scenica non tentano più di agire soltanto su base mimetica, ma si riattivano nel recupero di posture precise e di un'essenzialità del gesto, scaturite dall'uso dell'oggetto traslato in senso espressivo.

Esempio 1: una delle attrici, di giovane età, non ha ancora pienamente trovato le caratteristiche e le movenze del personaggio che incarna. Circolando per lo spazio della biblioteca, esplora su sua iniziativa gli oggetti presenti sui tavoli e nei dintorni, fino ad individuare un ombrello. Di primo acchito, maneggia l'ombrello distrattamente, considerandolo nella sua funzione canonica. Però, a partire dalla sua conformazione, comincia a maneggiarlo come un bastone, pur aderendo alle caratteristiche d'uso dell'oggetto di partenza: curva naturalmente la schiena all'altezza dell'oggetto – inferiore, rispetto a quella di un normale bastone –, stinge la maniglia come per scaricare il peso della parte superiore del corpo – una maniglia ricurva, non dritta come quella di un bastone –, acquista un'andatura tremolante, dato che l'ombrello costitutivamente non termina con un piano d'appoggio, ma con una punta. Dunque, questo movimento origina una serie di altre posture riconducibili al bastone e alla fragilità, ma esteticamente definite sui caratteri di un oggetto differente, l'ombrello, che mescola i suoi modi d'uso a quelli di immaginari e spazi diversi. Da questa interazione ha origine alla figura di un anziano signore mansueto, che si fissa in una partitura aperta all'imperfezione, coerente con le caratteristiche di personalità e di ambiente che l'attrice aveva elaborato nella scheda personaggio<sup>559</sup>.

Esempio 2: Nella creazione del personaggio di un'*influencer*, l'attrice ha già ipotizzato dei tratti di massima, che, però, nell'incarnazione faticano a trovare autenticità, fluidità e corrispondenza tra sentire interiore ed espressione fisica e, quindi, a definirsi in una figura precisa: ad esempio caratteri come «ama le feste e vive con leggerezza, perché la vita è fatta per divertirsi», oppure «è dipendente dal telefono e dai social media. Tende a creare sempre un pubblico intorno a sé»<sup>560</sup>. Durante l'esplorazione della biblioteca, comincia a maneggiare un telefono cellulare, innanzitutto portandolo all'orecchia, oppure digitando. Da questa dinamica, l'attrice comincia a reagire al suo riflesso, che le salta all'occhio nello schermo nero,

---

<sup>559</sup> Cfr. Scheda personaggio *Vecchietto*, in DANCING BRUNO. BALLANDO CON IL LIBRO! – Schede personaggio, in Appendice 2. Materiali del processo creativo.

<sup>560</sup> Cfr. Scheda personaggio *Influencer*, *ivi*.

atteggiando gradualmente il polso e la mano ad una presa che richiama un altro uso dell'oggetto, ovvero lo scatto di una fotografia; perciò, il resto del corpo segue questa postura, facendo confluire nel corpo i tratti della personalità. Qui, ancora di più il comportamento fisico corrisponde all'uso dell'oggetto presente nel sito, trapianto artisticamente grazie ad una più approfondita coscienza e padronanza di quella pratica.

Rispetto a questo processo, è bene fare riferimento ad un esercizio proposto nelle fasi iniziali dei laboratori, che diventa un vero e proprio momento di riscoperta del linguaggio creativo del corpo, questa volta a partire dallo stimolo di un oggetto ri-funzionalizzato. Come si è già avuto modo di descrivere in più circostanze, l'attrice guida (Cecilia Vecchio) indica ai membri del gruppo di tratteggiare le caratteristiche circostanziali di un personaggio; ebbene, nel corso del laboratorio, questa elaborazione segue l'esercizio *Cappello*: ovvero, a ritmo di musica, ciascuno sceglie tra uno dei copricapi sparsi per le stanze delle biblioteche, facendosi attirare dalla forma o dalle caratteristiche e, poi, ispirando la personalità e le emozioni basiche del personaggio allo stile del cappello. Inoltre, in coda a questo esercizio, nel progredire degli incontri, la Vecchio organizza improvvisazioni che hanno come circostanza data "ingresso del personaggio in una balera", secondo l'impostazione stanislavkiana da lei stessa dichiarata. In alcune circostanze, tra la scelta del cappello e le prime movenze di attraversamento di questo spazio evocato, si stabilisce un rapporto consequenziale, generato da un immediato asse tra caratteristiche fisiche ed estetiche del cappello scelto – traduzione mimico-gestuale – immagini ed emozioni personali e interiori: ovvero, in alcuni attori, il cappello viene maneggiato o indossato non tanto secondo la sua funzione estetica, quanto come puro elemento materico; in questo modo, prima di suggerire un'identità, esso forza le inibizioni fisiche e la meccanicità convenzionale dei movimenti, favorendo l'esternazione di universi emotivi.

Esempio: uno degli attori sceglie un berretto di lana, morbido e pieghevole, che non indossa, ma comincia subito a manipolare con le dita, come una sorta di straccio o bandiera: lo agita, lo scuote e lo afferra; man mano che queste azioni fisiche si ripetono acquistano maggior definizione e, proprio con l'intensificarsi della costrizione, vanno ad influenzare il resto della postura, che pare esprimere una lotta, tra la fuga e l'attacco, la difensiva e l'aggressione. Tant'è che, al culmine di questa reazione fisica, il cappello viene indossato al suono di parole frammentate e aderenti alle movenze originate dall'interazione con l'oggetto, con voce possente: «mi ha rifiutato come tutti gli altri! Mio amico... non è nessuno qui, mio amico»<sup>561</sup>. Ora, il profilo del personaggio che sarà elaborato nelle sessioni successive recupera questa sensazione di rifiuto, perciò non è da escludere che sia scaturito proprio da questa tensione corpo-oggetto: infatti, la biografia del suo personaggio rimanda a un padre che, finito

---

<sup>561</sup> Il dato è stato registrato sul campo e documentato con documento video dalla ricercatrice, durante lo svolgimento del laboratorio.

in disgrazia dopo la fuga dalla dittatura militare argentina, cerca la sua amata figlia in una balera, dopo aver rotto i rapporti per la sua deriva psico-fisica; nella balera, è convinto di scorgerla in ogni donna che invita a ballare, in un ambiente in cui si sente smarrito e respinto da tutti<sup>562</sup>.

In quest'ambito, anche *Age Against the Machine* si presta come osservatorio paradigmatico, in particolare per il rapporto tra allenamento corporeo e modi d'uso degli oggetti presenti nello spazio urbano: in sintesi, il sapere incorporato agisce sul ritmo, sulla mobilità articolare, sul "movimento collettivo", operando una destrutturazione a doppio senso. In questo caso, l'efficacia delle interazioni con gli oggetti del sito è in gran parte precedente alle vere e proprie drammatizzazioni ed improvvisazioni performative, anche se i principi e le competenze del corpo acquisite vengono sostanzialmente recuperate nel *training* che precede ogni sessione, anche durante le prove dello spettacolo, anche se non più nella diretta relazione con l'oggetto che le ha originate.

Esempio: nella sessione n. 6, il gruppo si accomoda su una panchina circolare, fissata tutt'attorno ad un grande tronco d'albero; subito si può notare che la relazione con l'oggetto non si istituisce sulla base della sua funzione, ma la sua forma, il cerchio, riattiva il corpo sul piano motorio e sensoriale, proprio perché è tendenzialmente diversa dal piano rettangolare delle sedute più diffuse. Questa peculiarità trasforma via via la panchina in un dispositivo di movimento, che disarticola gradualmente il comportamento convenzionale del "sedersi" e, in contemporanea, costringe il corpo a inventare altre modalità di relazione e di moto. Infatti, i conduttori propongono il seguente esercizio: i corpi ruotano in direzione antioraria, per scambiarsi continuamente di posizione con la compagna a fianco, cercando di non perdere mai il contatto con la seduta, sia tramite le mani, che attraverso il bacino, oppure con le braccia, con i gomiti... In questo modo, nasce un incastro di corpi, che, roteando continuamente, si sfiorano, passano l'uno nell'altro, si scavalcano, inceppano l'ingranaggio e poi lo riattivano, con l'unico obiettivo di non sostare, ma di mantenere il movimento circolare in tensione e in connessione tattile con l'oggetto.

Così, paradossalmente, da una parte, lo scopo dell'oggetto viene destrutturato, però, d'altro canto, la corrispondente destrutturazione sul piano sensoriale-corporeo è possibile perché le attrici sottopongono ad un'operazione di ri-uso quel comportamento incorporato con cui già hanno una profonda familiarità. Perciò, i caratteri ritmici e corali di questa tattica traslano sul piano espressivo e performativo i comportamenti e le materie dei corpi e degli spazi.

---

<sup>562</sup> Cfr. Scheda personaggio *Hernando Guzman Rossi – Ricongiungersi con il passato*, DANCING BRUNO. BALLANDO CON IL LIBRO! – Schede personaggio, in Appendice 2. Materiali del processo creativo.

Nello stesso progetto, si osserva una dinamica analoga, con oggetti fortemente radicati nella tradizione artigianale della regione dell'Alentejo e anche nelle abitudini delle donne, i quali diventano agenti di riattivazione motoria, attraverso il sovvertimento del loro uso nello spazio della città e, insieme, con il recupero del loro valore memoriale non in quanto strumenti, bensì come catalizzatori di movimento performativo. Particolarmente significativo è il caso di *Velhas? Quem disse? Ainda aqui estamos!* (*Old Women? Who said that? We are still here!*), il già menzionato laboratorio aperto che si è svolto nel centro di Évora. Qui, i momenti di vita si mescolano a sessioni performative nello spazio pubblico e, proprio per questo, si sfuma il confine tra passeggiate, chiacchiere e incontri – attività, si direbbe, più orientate all'animazione – e sessioni più performative, dedicate soprattutto al lavoro sul proprio corpo in situazione teatralizzata e alla relazione con gli altri corpi abitanti, che sono fuori dalla cornice dell'*ars*.

Esempio: il caso del cesto di vimini. L'intero gruppo esce nello spazio urbano portando con sé il cesto di vimini, che, però, si allontana molto presto dalla sua funzione *routinaria* di contenitore di prodotti agricoli, di fiori e di pietanze da offrire ai passanti nel corso della performance per le vie della città, poiché, da oggetto funzionale al braccio delle attrici, passa ad essere accatastato sul pavimento della città, durante una sessione di danza libera nella zona del mercato cittadino. Quindi, il gruppo depone gli oggetti al centro dello spazio di danza e, a partire da questo mucchio, i corpi si dispongono in cerchio, prendendosi ritmicamente sottobraccio, mentre intonano un canto; i cesti, come nel caso della panchina, diluiscono la funzione con cui vengono tipicamente identificati in quel contesto culturale e spaziale e orientano i movimenti circolari e coreutici dei corpi, come fossero legna di una pira di un falò senza fiamme.

## SETTIMO CAPITOLO

### PER UNA METODICA DEL GESTO AMATORIALE

#### *7.1 Gesto e racconto corale*

Dopo aver esaminato il lavoro sul corpo negli attori abitanti dei due progetti *Dancing Bruno. Ballando con il libro!* e *Age Against the Machine*, dove il gesto amatoriale si relaziona allo spazio quotidiano, l'analisi si concentra ora sulle modalità operative attraverso cui nascono i gesti espressivi in queste due pratiche esemplari. In particolare, si analizza il processo creativo e la fase compositiva, sia durante i momenti laboratoriali di drammatizzazione e di movimento libero, spesso danzato, sia nelle fasi intensive di prove più strutturate per la performance finale. Infatti, ancora dalle prassi dei due casi studio contemporanei, emergono ulteriori dati interessanti, in particolare in riferimento alla stretta connessione tra due ambiti: le modalità con cui il corpo abitante dà forma alla creatività e produce senso; le relazioni tra il vissuto biografico e la realtà locale. Pertanto, se nel lavoro corporeo questi attori riattivano tattiche motorie di pratica quotidiana degli spazi, dopo questa riscoperta, dall'osservazione si riscontra un altro nucleo cruciale: nell'attore abitante il sapere incorporato diventa immediatamente competenza espressiva, senza il ricorso alla tecnica teatrale. In questo senso, gli attori non rappresentano personaggi, non eseguono coreografie, non ripetono dialoghi, bensì possono illuminare gesti che appartengono alle loro storie individuali e collettive: ovvero, anche senza codici teatrali appresi, in essi riaffiorano esperienze, immaginari e prassi che si intrecciano organicamente nel corpo e possono essere tradotti in forma espressiva nel campo teatrale e performativo. Ancora una volta, ciò indica quanto in questi corpi estetici permanga una viscerale compromissione con la vita e con parti di sé profondamente legate a un patrimonio identitario che non deriva da un apprendimento teatrale e non è tecnicamente disciplinabile. Al contrario, questo gesto non sfocia né in azione imitativa, né in invenzione spontanea (e spesso iperrealista), proprio nel momento in cui affiora da un "saper fare" che già appartiene all'esperienza dei corpi abitanti, da due punti di vista: in primo luogo, dall'immaginario di vita, poi dagli usi della tradizione del luogo. In *Dancing Bruno* e in *Age Against The Machine* si possono individuare tre principali modalità di sviluppo di questo processo di trasformazione in *ars* delle memorie e delle pratiche vissute e viventi, strettamente intrecciate: simboli e narrazioni che vengono tradotti in forme materiche e gestuali; partiture di gesti composte nelle improvvisazioni; traslazione di questi saperi in moduli vocali, recitati o cantati.

La prima modalità di produzione di senso a partire dagli immaginari intimi e condivisi è la messa in forma, tramite creazioni materiche, di narrazioni e simboli che derivano dal recupero di patrimoni identitari sedimentati nell'esperienza vissuta, sia individuale che collettiva.

Infatti, in entrambi i progetti, gli attori traducono stimoli che vengono fatti affiorare da consegne ampie e libere, che hanno a che fare con i seguenti indirizzi: l'evocazione di uno spazio, la presentazione di sé, il tempo storico del passato, le relazioni con gli altri nel presente. In risposta a queste sollecitazioni, riaffiora il patrimonio biografico e territoriale, non come contenuto da raccontare, ma come materia che si organizza immediatamente in modalità performative: le forme espressive scelte per questa traslazione intrecciano immagine, narrazione, composizione di poesie, creazione di manufatti, ma non in senso produttivo (come opera) o rappresentativo, bensì in quanto incarnazione di elementi di vita e di cultura. In questo senso, è emblematico quanto accade proprio nel laboratorio di apertura del percorso di *Dancing Bruno*.

Esempio: l'attrice guida apre la sessione con questa domanda: «che cosa è arte, che cosa è teatro, nella vita?». Poi, chiede ai membri del gruppo di ripensare a quando hanno sentito di aver fatto «qualcosa di teatrale nella vita» e di tradurlo immediatamente nell'immagine di un momento, o di un evento, di una persona. Le immagini sono narrate; se ne riportano alcuni esempi:

Camminare, aprire una finestra, dopo una giornata chiusa nella stanza e sentire l'aria sul viso.

Sfidare il mio limite.

Trovare il senso.

Una cosa bella per tutti.

Esprimere e trasmettere emozioni.

Un mondo che ha dentro la bellezza, dove m'innamoro.

L'amicizia.

La pace.

Il clochard, così come la signora ricca.

La cucina.

La curiosità<sup>563</sup>.

In questo caso, lo stadio di elaborazione espressiva assume una dimensione minima: ovvero, l'evocazione libera e condivisa tra persone radunate in forma di cerchio. È chiaro quanto questa

---

<sup>563</sup> Le risposte qui elencate sono selezionate tra i racconti degli attori, raccolti direttamente sul campo, durante i laboratori. La domanda ha aperto la prima sessione con tutti e tre i gruppi e, in larga parte, le immagini evocate afferivano alla stessa tinta emotiva degli esempi o si richiamavano a campi di vita quotidiana sulla scorta di quelli riportati, in modo sostanzialmente coerente tra attori di diversa generazione e genere.

situazione rimandi esplicitamente ad una primitiva ed essenziale forma di comunione che potenzia il valore comunicativo del racconto, trasladolo sul piano dell'immaginario. Inoltre, proprio in un contesto di recupero di alfabeti intimi e, allo stesso tempo, messi in rapporto con l'estraneo, emerge un ulteriore dato che mette in luce una sorta di dichiarazione di poetica attoriale, senza sovrastrutture: cioè, il fatto che per questi attori l'*ars* del teatro rimanda a comportamenti connessi al contesto culturale di appartenenza, a relazioni e stati emotivi propri della vita quotidiana, a figure quotidiane, a gesti minimi del vivere condiviso. Come si è visto, una studentessa, parlando di arte, evoca il gesto dell'aprire una finestra dopo una giornata chiusa in camera a studiare; per una nonna, l'*ars* è la cucina; per un pendolare, "teatro" è il clochard che incrocia tutti i giorni nel suo spazio; allo stesso modo, le emozioni "artistiche" richiamano relazioni comuni: amicizia, pace, curiosità.

Quindi, "il teatrale" non è qualcosa di costruito, ma qualcosa che è stato vissuto: un modo di abitare uno spazio, di entrare in relazione con gli altri, di attraversare un'emozione, di compiere un gesto ordinario.

A questo proposito, è sorprendente come, in questa poetica amatoriale, a partire da un "semplice" livello di conversazione inconsapevole, avvenga gradualmente la presa di consapevolezza del potere espressivo della propria esperienza, attraverso il riconoscimento di desideri e usi comuni, non in conseguenza di elaborazioni preventive, tanto meno di volontà programmatiche. Infatti, emergono distillati di storie, sensazioni ed emozioni che non sono né ricordi autobiografici inseriti in una cornice narrativa intenzionale, né idee e invenzioni esclusivamente teatrali ed elaborate per la messa in scena, ma frammenti di vissuto che si rendono immediatamente disponibili e presenti come immagini vive.

Proprio per questo motivo, anche in *Age Against The Machine* viene lasciato largo spazio alle forme espressive dei racconti in forma di conversazione. Infatti, a partire dalle prime sessioni laboratoriali fino alla vera e propria fase compositiva, le attrici affidano allo scambio dialogato o monologato elementi di vita e pratica quotidiana, legate soprattutto alla dimensione familiare e professionale, sia presente che passata. In questo senso, il tratto della co-appartenenza tra estranei, tipico del corpo abitante, risulta connesso in modo ancora più evidente e maggioritario a un patrimonio di tradizioni, di saperi pratici, di ricordi sepolti. Ugualmente, il vissuto non viene trasformato in materia teatrale attraverso un'elaborazione formale e etero-diretta, ma la creazione dell'attore abitante riemerge in segni visivi, sonori, materiali che scaturiscono da un rapporto non mediato con il contesto della storia comune e della biografia intima, fortemente interconnesse. Nel progetto portoghese, infatti, lo spazio quotidiano e la creazione amatoriale si legano frequentemente a due tratti: alla realtà locale e alla gestualità antica. Questo dipende sia dalla marcata tipicità del contesto regionale dell'Alentejo, sia dalla composizione del gruppo, che vede la prevalenza di donne anziane. Questo fatto è importante

perché fa emergere un altro elemento fondamentale: ovvero, la continuità diretta tra esperienza spaziale, memoria e forma espressiva del corpo attoriale, dove rivivono sistemi di relazioni e di gestualità completamente destrutturate dalla loro norma di vita, ma riapparse in senso creativo e, in questo modo, tramandate.

Esempio 1: Nella *Sessione n. 2 – A happy memory of youth*, le conduttrici evocano un contesto spaziale esterno, dove le attrici mettono in atto la pratica della passeggiata, a coppie. A mo' di chiacchiera, a braccetto, ciascuno si racconta un episodio significativo del proprio passato, che dà presto vita a una catena di altri ricordi ad esso connessi. Nel momento in cui le attrici si presentano e verbalizzano in una sorta di lettura ad alta voce l'episodio riemerso dalla loro memoria, il resto del gruppo traduce visivamente quanto ascoltato, in disegni liberi. I disegni realizzati dalle attrici si presentano come raffigurazioni estremamente letterali dei racconti ascoltati: fiori, case, treni, strade<sup>564</sup>. Tuttavia, la loro forza espressiva non risiede nella qualità grafica o nella ricerca estetica, bensì nell'irregolarità dei tratti, nella loro natura sgrammaticata e concreta. Proprio questa aderenza non mediata al reale, unita a una resa grafica incerta e non codificata, produce una trasfigurazione inattesa: il mondo quotidiano evocato nei racconti si sposta progressivamente su un piano immaginativo, dove realtà vissuta e fantasia si sovrappongono senza soluzione di continuità.

Esempio 2: Nella *Sessione n. 4 – Escutar è cuidar* le attrici si guidano a vicenda nello spazio urbano di Évora, traducendo l'azione del passeggiare fuori dallo spazio della sede universitaria, per rimetterla in atto consapevolmente nei loro spazi di quartiere – quasi tutte le signore risiedono nello stesso quartiere –, in un itinerario di due ore. Il legame tra memoria personale, cultura locale e natura performativa del percorso è immediatamente evidente: infatti, soprattutto quando le attrici varcano la soglia delle case, interagiscono a livello corporeo e sensoriale con oggetti ed elementi spaziali che acquistano valore espressivo, perché iniziano ad illuminarsi come simboli materici di memorie collettivamente riconoscibili. Ad esempio, una delle attrici è rimasta vedova molto giovane e le compagne maneggiano le fotografie del marito sui suoi mobili; un'altra attrice ha servito nell'esercito e il suo passato si fa subito presente tra le dita delle altre, quando sollevano e spostano le medaglie per anniversari e ricorrenze del suo servizio, mentre lei rinnova il suo sentire connesso a questi materiali: «mi danno valore», afferma<sup>565</sup>. Infine, una delle attrici fa esplorare le sculture in legno scolpite da suo marito, che diventano scenografie viventi per il movimento solenne delle compagne, mentre attraversano lo spazio domestico che le conserva, riportandole in vita.

---

<sup>564</sup> «Non si vergognavano di disegnare, inventare, improvvisare nel disegno e visualizzare le storie. I disegni erano molto letterali», in *Diario di bordo della Sessione n. 2 – A happy memory of youth*, p. 3. I diari di bordo sono disponibili al link: <https://www.ageagainstmachine.uevora.pt/research.html> (ultimo accesso: 23/01/26).

<sup>565</sup> Cfr. *Diario di bordo della sessione Sessione n. 4 – Escutar è cuidar*, ivi.

## 7.2 La dimensione visiva e plastica del gesto

L'analisi di alcuni esercizi mostra un'altra forma espressiva che dà consistenza materica al portato identitario degli attori: la traduzione iconica e materica del gesto. Infatti, ambedue i casi in esame presentano traduzioni corporee di fantasie e tensioni immaginative che si spostano dalla dimensione dialogica e narrativa al campo dell'immagine, sia in incarnazioni plastiche, sia in versioni dipinte o disegnate. Nel paragrafo precedente, gli esempi hanno già mostrato una significativa connessione tra racconto di episodi della propria vita, narrazione di elementi del proprio contesto quotidiano e incarnazione delle storie in immagini disegnate o manufatti tradizionali. Su questa scia, è possibile vedere come l'azione attorica avvenga sotto forma di interazione tra materie e corpi, ampiamente ascrivibile alla dimensione del corpo performativo come agente creativo: cioè, in questi casi, l'immagine non è pura visione, né tanto meno prodotto artistico visivo, dal solo scopo scenografico o rappresentativo. Invece, si tratta pur sempre di espressioni gestuali, in due principali direzioni: innanzitutto, nascono direttamente e senza mediazioni dalle percezioni corporee e dal movimento ritmico. Inoltre, l'immagine assume frequentemente carattere mimico, dato che il materiale creativo – carta per disegnare, scultura di cartapesta, elemento del costume – si innesta, o meglio si *innerva*, proprio nel corpo e assume carattere performativo esso stesso. Infatti, queste declinazioni visive vanno ricondotte ad un altro aspetto comune, sempre nell'ambito della messa in forma, tramite creazioni materiche, di simboli e narrazioni che derivano dal recupero di patrimoni identitari: ovvero, queste forme espressive incarnano frequentemente un materiale identitario derivante non tanto dal passato o del vissuto, quanto dal desiderio, dall'immaginazione, attraverso l'elemento del sogno e del segreto, nascosto o messo in ombra.

In questo aspetto risuona immediatamente il risveglio, nell'attore abitante, di quella peculiare relazione immersiva e illuminante tra spazio e corpo che congiunge, senza fonderli, lontano e intimo, familiare ed estraneo:

nella sua vocazione espressiva e artistica, il dispositivo performativo si fa quindi veicolo di una qualità dell'azione che, resa disponibile a tutti, muove abilità, alimenta quella capacità ad aspirare che per Appadurai costituisce oggi, nella sua autonomia e tensione progettuale [...] l'antidoto a derive strumentali e funzionaliste di stampo neoliberista<sup>566</sup>.

---

<sup>566</sup> Fabrizio Fiaschini, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale*, p. 11.

Sul versante estetico, infatti, l'immagine ha la pura potenza del gesto, non ricerca affatto una qualità canonica, né tanto meno dovrebbe essere osservata sotto la lente dell'attitudine inventiva, bensì in quanto composizione semplice, irregolare, spesso fragile e provvisoria, in cui la materia non viene mai dominata tecnicamente, ma attraversata dall'azione, in modo imperfetto e autentico. Per questo motivo, i segni mantengono una forte aderenza alla percezione corporea che li ha generati; in essi, la dimensione plastica o grafica conserva sempre un carattere cinetico e mimico, come se la forma non fosse mai conclusa, ma trattenesse in sé il movimento che l'ha prodotta.

Esempio 1: In *Age Against the Machine*, oltre all'esercizio di traduzione disegnata delle narrazioni orali, nella sessione n. 3 viene proposto un esercizio significativo per la traduzione delle proprie tensioni desideranti e della propria immaginazione in forme che legano l'aspetto visivo alla pratica corporea, in particolare attraverso il disegno e i colori. Negli esercizi *Dance of desires (Danza dei desideri)* e *Sharing wishes (Condivisione di ciò che vorrei)*, le attrici prima improvvisano una danza libera, poi, gradualmente, il ritmo viene tradotto senza soluzione di continuità in disegni più o meno strutturati e definiti su grossi fogli di carta, indossati a mo' di costumi da altre attrici del gruppo, che sono sparse per lo spazio universitario, come pupazzi in movimento. Il corpo di chi riceve accoglie l'andatura di chi disegna e, allo stesso tempo, girandosi su sé stesso – neanche chi fa “la tela” resta mai immobile –, orienta il tratto. In questo modo, il flusso, nonostante segua «sentimenti ed emozioni dei loro desideri»<sup>567</sup>, non risulta fluido o affettato, quanto frammentato, spezzato, incerto, come a tradurre e simboleggiare ciò che incrosta il corpo e gli ostacoli ai sogni, stratificate nel passato fino al rimpianto o alla rimessa in gioco del presente. Infine, i desideri incarnati vengono esposti: «Una partecipante dice che ha desiderato ballare con il suo defunto marito e ha immaginato di farlo, in quel momento»; sono state tracciate alcune scritte colorate, come arabeschi: «“vida” [vita] (accanto a un cuore), “paz” [pace], “encontro” [incontro], “aqui” [qui] (accanto a una strada), “renascer” [rinascere] (accanto a un fiore), “brilha” [brilla] (accanto a una stella), “sonho” [sogno] (accanto a una nuvola), “chegada” [arrivo], “ser” [essere], “eu” [io]». Oppure alcuni disegni raffigurano: «un cuore sull'acqua, un sole sull'acqua, oppure solo l'acqua, fiori, il sole che splende, una casa, un solo cuore, due cuori insieme e tre cuori insieme, una bambina, nuvole, il globo, una strada, una gallina (o un gallo), una farfalla, due bambine che giocano, una mano, una stella, un cesto...»<sup>568</sup>. L'immaginario intimo viene traslato anche nel segreto, condiviso in un coro.

---

<sup>567</sup> A questo proposito, il diario di bordo della sessione annota: «Temevano che i tempi attuali potessero farci tornare a un passato che le generazioni più giovani non conoscono. Un cambiamento politico potrebbe riportare un periodo di ingiustizia sociale, povertà e paura, che loro hanno vissuto durante la dittatura. Hanno parlato delle limitazioni e della mancanza di opportunità che avevano da giovani per studiare o lavorare, anche perché non esistevano trasporti pubblici. Le classi lavoratrici vivevano nel timore di esprimersi liberamente. Nonostante le loro preoccupazioni, hanno anche espresso una profonda speranza per il futuro dei loro nipoti». Cfr. Diario di bordo della sessione, p. 3, disponibile al link: <https://www.ageagainstmachine.uevora.pt/research.html> (ultimo accesso: 23/01/26).

<sup>568</sup> Ivi, p. 5.

Esempio 2: in *Dancing Bruno* emerge una dinamica affine a quella appena affrontata, nel laboratorio personaggio alla biblioteca Bolocan di Pavia Ovest, dove il gruppo è composto in larga parte da signore pensionate e membri over 60. Qui, l'esercizio della scelta del cappello che si è già avuto modo di illustrare in più circostanze, viene fatto seguire dalla "circostanza data" dell'*Ingesso nella balera*: le attrici vengono direzionate non tanto a improvvisare scene, quanto semplicemente a camminare, attraversando lo spazio della biblioteca come in una sfilata, secondo il ritmo che prediligono, indossando il cappello scelto. In questo modo, sono indotte a prestare attenzione all'interazione con l'oggetto, in senso performativo e drammaturgico: il cappello non è un elemento di stile, quanto un tratto materico che dà vita a specifiche movenze. In particolare, due attrici hanno dichiarato di aver portato nel contesto creativo due loro intimi sogni e desideri: un'attrice svela di aver sempre sognato di fare l'attrice, da ragazza, ma di essere stata scoraggiata dalla madre, che giudicava immorale quel tipo di professione; un'altra attrice ricorda il sogno infantile di essere trattata come una nobile principessa<sup>569</sup>. Come si può vedere attraverso il semplice gesto della camminata per l'ingresso – fantasioso – alla balera, questo immaginario trova immediata traduzione in forma corporea e visiva, sia attraverso la scelta del cappello da indossare e, soprattutto, nelle modalità in cui oggetto e movimento si plasmano vicendevolmente. La prima attrice, infatti, sceglie un ampio cappello da spiaggia, evocativo di un immaginario divistico e cinematografico, ciò che per lei significa, appunto, "essere attrice"; la seconda opta per un cappellino elegante, con fiocco e velo svolazzante, che orienta immediatamente postura, portamento, sguardo in senso altezzoso, regale. Il cappello, oggetto semplice e quotidiano, diventa qui un dispositivo di incarnazione dell'immaginario: non è un elemento di costume scenografico, ma il desiderio riaffiorato prende corpo in esso.

Dunque, l'elemento identitario del desiderio viene tradotto in forma performativa in due modalità affini: in *Age Against the Machine* il sogno passa attraverso il disegno, generato dal corpo in movimento e impresso sul corpo; in *Dancing Bruno* il sogno si trasferisce in una postura e viene incorporato in un elemento del personaggio. Perciò, in entrambi i progetti, l'elemento identitario non viene tematizzato verbalmente, ma trasferito in una scelta materiale, che modifica l'assetto corporeo. L'oggetto indossato non rappresenta il desiderio: lo rende agibile, lo fa accadere nel gesto, nella maniera di stare in piedi, di camminare, di guardare gli altri. In questo senso, tanto il disegno tracciato sul corpo dell'altro, quanto il cappello scelto e indossato funzionano come superfici di iscrizione di un immaginario biografico che, pur non essendosi mai realizzato nella vita, trova nel dispositivo performativo una forma di esistenza corporea. In questo modo, il desiderio non viene svelato in sede di raccolta di testimonianze, o sotto forma di racconto, intervista, dialogo; bensì, viene abitato.

---

<sup>569</sup> Le testimonianze sono state raccolte dall'autrice direttamente sul campo, attraverso incontri e dialoghi con il gruppo, organizzati durante il percorso, in apertura o in chiusura delle sessioni laboratoriali.

### 7.3 La scrittura attoriale

Su questa scia, viene individuata nella scrittura attoriale un'ulteriore declinazione di materiali del vissuto e dell'immaginario, oltre alla traduzione narrativa e visiva: cioè, una scrittura scenica che coinvolge elementi di testo drammatico, ma non finalizzati all'elaborazione drammaturgica, bensì generati dall'emersione del vissuto nel corpo. Infatti, specialmente in *Dancing Bruno*, parte del processo creativo è dedicato alla traduzione in frammenti di storie e di parole di elementi intimi, di materiali del vissuto e dell'immaginario, che sgorgano da gesti e confluiscono in forme da incarnare. In parte, riemergono nei tratti caratteriali attribuiti al personaggio, negli spazi che lo definiscono, le sue abitudini, i riferimenti culturali e gli immaginari che lo ispirano; in parte, invece, si strutturano in composizioni dal carattere poetico.

Per quanto riguarda questi aspetti, il processo di *Age Against The Machine* si svolge in modo diverso e più mediato: più frequentemente i materiali testuali sono prodotti in sede di rielaborazione artistica dai conduttori, in veste registica; i contenuti drammaturgici degli attori funzionano come suggestioni per il copione teatrale o come orientamento tematico, a partire delle singole sessioni, fino alla scansione di scene della performance finale.

Esempio 1: nella *Sessione n. 2*, le conduttrici propongono l'esercizio *Singing and sharing personal poems and songs from Alentejo* (*Cantare e condividere poesie e canti personali dell'Alentejo*). Due attrici, Dona Tomásia e Dona Beatriz, decidono di tradurre la loro dimensione interiore in testi che vengono immediatamente incorporati e restituiti in forme recitative o canore: «sono state una condivisione creativa molto personale. Nel gruppo abbiamo visto quanto sia importante condividere le creazioni letterarie. Cantano e recitano poesie senza vergogna»<sup>570</sup>. Ancora, tra i risultati inattesi registrati nel report, emerge il seguente aspetto, legato alla traduzione in forme di scrittura scenica dei portati individuali e collettivi delle attrici: «non ci aspettavamo che Tomásia e Beatriz avessero un talento così straordinario per la creazione letteraria e la poesia. Beatriz ha una voce bellissima [...] sa comporre canzoni e ha accettato di poter trasformare le nostre storie in poesia e in canzone»<sup>571</sup>.

Esempio 2: nella *Sessione n. 11 – Dramaturgia: Construção de três quadros*, il gruppo sta componendo una scena chiamata «dei 'foulard e delle vesti'»: aderendo alle tecniche di scrittura collettiva e di comunità, particolarmente utilizzate dai conduttori di questo progetto, la creazione del

---

<sup>570</sup> Cfr. *Diario di bordo della Sessione n. 2 – A happy memory of youth*, p. 3. Ivi.

<sup>571</sup> Ivi, p. 4.

testo procede congiuntamente a discussioni ed analisi comuni sulle tematiche salienti, le quali, dunque, non vengono direzionate dal regista o dal drammaturgo, ma si costruiscono gradualmente per sintesi e rielaborazioni, a partire dalle urgenze e dalle esperienze del gruppo. In questo caso, il discorso drammaturgico riguarda l'obbligo di indossare un *foulard* a cui le donne della regione, in passato, erano sottoposte. Una delle attrici compone la seguente battuta: «Non avevi un foulard da metterti in testa?». Il testo compare nella drammaturgia finale, attraverso una voce fuori campo:

Copriti le gambe.

Non ti vergogni di uscire da sola la sera?

Devi aiutare in casa.

Studiare di più... per cosa?

*Non potevi almeno metterti un foulard in testa?*<sup>572</sup>

Nel processo creativo, l'attrice che aveva condiviso la frase, confluita nella performance, aveva evocato un episodio della sua giovinezza, quando, proprio con quella frase, venne rimproverato a sua madre di non aver immediatamente indossato un foulard al funerale del padre, nonostante in quei momenti avesse avuto appena il tempo di occuparsi di suo figlio piccolo e di farlo addormentare.

La *voice over*, nella performance, rappresenta l'irruzione della tradizione, di regole e norme morali che veicolavano, in passato, emozioni e comportamenti dalle quali, nel presente, il gruppo si è affrancato. Ebbene, l'indubbio simbolismo drammatico scaturisce dalla rielaborazione di parole non pensate in funzione di battuta dialogica, quanto emerse da ricordi biografici dell'attrice, connessi non soltanto al proprio vissuto interiore, quanto anche a un sistema gestuale e comportamentale iscritto nel codice culturale del Portogallo del sud.

Dunque, la scrittura che prende forma nel laboratorio non rappresenta un momento di lavoro drammaturgico in senso stretto, quanto piuttosto un'altra modalità di traduzione del quotidiano e di partiture memoriali, oltre alle forme visive e materiche già osservate. Infatti, sia per quanto riguarda la trasformazione del vissuto in forma poetica sia l'emersione di frasi e parole, non siamo di fronte ad elementi dialogici o monologhi, concepiti in quanto creazioni fittizie, nonostante il loro indubbio simbolismo drammatico: le poesie, i testi dei canti, le frasi rievocate non funzionano come testi da interpretare, bensì come nuclei di esperienza che orientano la qualità attoriale, a partire da memorie, emozioni e patrimoni culturali locali, che si condensano nel personaggio e nelle interazioni gestuali in scena. In questo senso, il rimando al sistema gestuale e comportamentale iscritto nelle norme

---

<sup>572</sup> «Tapa as pernas. Não tens vergonha de sair sozinha à noite? Tens que ajudar na casa. Estudar mais... para quê? Não podias ao menos ter colocado um lenço na cabeça!». Traduzione e corsivi miei. Cfr. Copione della premier di *Velhas? Quem disse? Ainda aqui estamos!* (Sala Preta dos Leões, Escola de Artes – Uévora, 24 ottobre 2024). Il copione è stato messo a disposizione per la seguente ricerca dalla Prof.ssa Isabel Bezelga.

tradizionali dell'Alentejo permette alle attrici di far affiorare una propria densità scenica, derivata dalla dimensione esperienziale delle parole-battute: in esse, infatti, emerge la stretta connessione tra vissuto quotidiano, realtà territoriale e riattivazione, nel corpo abitante che si fa attore, di modi di fare che non sono più soltanto tradizione o codice, né sociale, né interpretativo. Infatti, in questo passaggio, nella scrittura derivata da memorie personali, immaginari culturali e tracce della storia locale, prende forma espressiva anche un sentire organico, che sovverte sia le modalità di rappresentare un ruolo, sia il processo di costruzione del bagaglio di battute del personaggio. Qui, il personaggio nasce da quelle parole, aderendovi con una gamma di gesti scenici, in quanto esse contengono tracce di vita che generano già un modo personale di stare in scena; cioè, sono dispositivi attoriali prima ancora che materiali testuali.

Inoltre, proprio in merito alla matrice esperienziale da cui generano queste forme di scrittura attoriale, nel progetto pavese è possibile isolare vere e proprie ricadute compositive di inserti e materiali testuali, ad opera degli attori, in due direzioni complementari. Da una parte, si possono analizzare le “schede personaggio”, che costituiscono una vera e propria mappa di elementi biografici, immaginari e desideri tradotti in tratti attoriali; dall'altra, l'analisi riguarda i testi inventati dagli attori durante il laboratorio dedicato, condotto dal drammaturgo Saverio Bari, che hanno poi costituito gli inserti recitativi della performance finale. Pertanto, è possibile esemplificare la traslazione del vissuto, della memoria, dei desideri, dell'immaginario culturale e territoriale in tratti attoriali specifici, nel lavoro di invenzione del personaggio, a livello di scrittura. A questo proposito, tornato utili le “schede del personaggio” di cui si è più volte fatta menzione: ovvero, una sorta di traccia fornita dall'attrice guida agli attori del gruppo, durante le sessioni del “laboratorio personaggio”, per delineare in corso d'opera caratteri e contesti dei personaggi della balera, sempre a partire dall'invenzione non mediata di ciascuno. In questi materiali, il processo di creazione da parte degli attori rivela direttrici piuttosto omogenee, in tutti e tre i gruppi: in parte, la scrittura del personaggio lascia spazio a nuclei nascosti del proprio vissuto, come aspetti intimi, vulnerabilità, tensioni tra giudizio e libertà, vergogna e desiderio; per altri versi, i tratti reali dell'attore e i momenti della vita quotidiana appaiono direttamente nel testo, sotto forma di professioni, gestualità, comportamenti concreti attribuiti al personaggio; infine, parte della trasposizione immaginativa è innescata da memorie del passato personale o storico. Inoltre, questi elementi appaiono intrecciati più o meno esplicitamente con il codice culturale e l'immaginario di riferimento: in questo modo, il lavoro di scrittura non sfocia nella concretezza e nel realismo privo di *ars*, bensì trasla frammenti di realtà in simbolo e poesia. Per quest'ultimo aspetto, le schede personaggio si relazionano con un'altra pratica di incarnazione dell'immaginario, svolta durante il “laboratorio testo” di *Dancing Bruno*: l'artista conduttore

prescrive un ambito di ricerca storicamente connotato, ovvero fatti, contesti e autori letterari/libri che si collocano tra i primi del Novecento e gli anni Settanta<sup>573</sup>. Il gruppo, a partire da questi riferimenti, compone un breve testo in versi o sullo stile delle composizioni avanguardiste<sup>574</sup>. Dall'analisi comparativa di questi processi compositivi affini emerge una forma di creatività innestata sullo stesso nucleo conduttore; di conseguenza, nelle modalità di traduzione del vissuto nella creazione del personaggio la dimensione identitaria s'intreccia solidamente con l'immaginario culturale, storico e territoriale condiviso dagli attori.

#### *7.4 Personaggi e immaginario testuale*

Si può notare che una delle più frequenti modalità di caratterizzazione del personaggio consiste nel trasferire sulla pagina intimità e stati interiori, i quali, tuttavia, non riguardano mai una dimensione puramente privata e individuale. Anzi, tali elementi risultano ancorati a contesti familiari, professionali, infantili e, più ampiamente, a esperienze di vita situate. Questa tipologia di rapporto tra vissuto e traduzione espressiva non appare come frutto di significative rielaborazioni finzionali, quanto più sembra nascere dell'interrelazione immediata tra campo emotivo, sensoriale-corporeo e tensione fantastica, che dà vita a un territorio creativo affrancato da obiettivi qualitativi, ma, allo stesso tempo, capace di generare risonanze empatiche. In queste espressioni, infatti, non si rilevano criteri di verità narrativa, bensì una creazione dove l'immaginazione nasce dall'esperienza. Alcune esperienze si soffermano sul conflitto emotivo del personaggio, in particolare inerente all'aspetto fisico e al contrasto tra esperienze di giudizio e voglia di esprimere liberamente il proprio corpo.

Esempio 1: due attrici, una giovane ragazza e una signora sul far della pensione, inventano due personaggi che tematizzano questa questione. Il personaggio Lisa Maya, una giovane donna, trova la motivazione per entrare in quello spazio di arte proprio nell'apertura a relazioni senza giudizio:

Lisa viene da un passato un po' difficile, in cui tutti la prendevano in giro per il suo fisico e per questo era sempre chiusa in sé stessa, molto timida, non parlava quasi mai con nessuno. Da quando però ha scoperto il mondo del

---

<sup>573</sup> Per i materiali del "laboratorio testo" utilizzati sia durante il processo creativo, sia come fonti per l'analisi proposta in questa sede, cfr. *Spunti di riflessione e dati sul contesto storico di riferimento* e *Nota per compiti di ricerca e composizione*, in *DANCING BRUNO. BALLANDO CON IL LIBRO! – Testi*, Appendice 2. Materiali del processo creativo.

<sup>574</sup> L'artista guida lascia al gruppo alcuni esempi tratti dai testi recitati nello spettacolo *Dancing Bruno*, da cui il format progettuale è tratto. Anche questi testi, infatti, confluiscono, rielaborati, nella performance finale, assieme ai testi composti dai gruppi pavesi. Cfr. i documenti *La nuova era*, *Biodiversità*, *Lo straniero*, *ivi*.

Dancing si è aperta, incominciando ad affidarsi sempre di più alle altre persone, facendo attenzione al tipo di persona che la avvicina<sup>575</sup>.

Esempio 2: la ballerina Anna Diaz incarna la tensione tra chiusura e apertura a partire dal contrasto tra insicurezza sul proprio corpo e voglia di brillare, anche tramite i costumi:

ho un fisico “burroso”, più precisamente sono tondetta e ho i fianchi larghi, insomma non sono il massimo, ma, nonostante ciò, quando non lavoro, amo vestirmi con abiti di vari stili e amo tutto ciò che luccica. [...] In alcuni momenti ho un senso di inadeguatezza che mi rende timida e insicura [...]. Mi ritrovai in un ambiente allegro, tutti si divertivano, io rimasi pietrificata ma internamente mi sentivo libera e felice. Felice perché mi trovo dove volevo essere. [...], e al “Dancing Bruno” ero finalmente me stessa, libera di esprimermi anche nell’abbigliamento [...]. Lì potevo finalmente darmi libero sfogo senza essere giudicata<sup>576</sup>.

A proposito di questo nucleo creativo, intervengono in modo evidente aspetti di memoria collettiva, che vengono incarnati durante il lavoro di stesura dei testi poetici. Queste parole non sono battute collegate ai personaggi, né pertengono soltanto all’ordine dell’oralità, bensì la loro immediatezza e la sintesi favoriscono la corrispondenza diretta dell’espressione verbale con il sentire e la memoria del corpo. Infatti, gli spazi e i contesti che non sono stati vissuti in prima persona riacquistano valore umano nel presente, perché le emozioni e le pratiche che hanno sostenuto fatti e avvenimenti “a distanza” riemergono, trasformate, nel rapporto tra l’attore e le sue forme creative. Quindi, in questo caso, emerge con evidenza la corrispondenza con quei testi poetici dove il conflitto tra giudizio e libertà del corpo risponde all’immaginario storico riguardante le rappresentazioni culturali del corpo:

Esempio 1: a partire da riferimenti citazionali di Goliarda Sapienza, Isadora Duncan e della serie televisiva britannica *Fleabag* (2016-2019), un’attrice mescola mondo storico-teatrale e produzione audiovisiva contemporanea, per proporre frammenti e domande sull’inversione libera e giocosa degli stereotipi del corpo:

Parlare?

Perché non ti metti qui con i tuoi occhi, con le spalle? Le braccia, le mani e il busto.

L’ombelico, hai pensato all’ombelico?

Prova a mettere in gioco il bacino e i movimenti delle ginocchia e delle caviglie.

Che succede? Muoviamo! Spostiamo. Guardiamo. Gonfiamo, sgonfiamo. Che succede dentro, muovendo tutto questo fuori?<sup>577</sup>

---

<sup>575</sup> Cfr. Scheda personaggio *Lisa Maya*, in DANCING BRUNO. BALLANDO CON IL LIBRO! – Schede personaggio, Appendice 2. Materiali de processo creativo.

<sup>576</sup> Cfr. Scheda personaggio *Anna Diaz*, *ivi*.

<sup>577</sup> Cfr. *Testo di Paola Tassone (Gambini)*, in DANCING BRUNO. BALLANDO CON IL LIBRO! – Testi, *ivi*.

Esempio 2: un altro testo, sulla base di esperienze biografiche e tensioni soggettive, relaziona il dolore di un corpo prigioniero di standard prestazionali connessi alla danza professionistica e accademica con la ricerca della libertà di stile dei «ruggenti anni '20»

Di balli briosi e personalità inimitabili

Timida, l'emancipazione femminile

Essere libere

Nel corpo, nei diritti, nelle scelte<sup>578</sup>.

Su questa scia, un'ulteriore emersione dell'immaginario profondo, dal corpo alla pagina, avviene in relazione al contrasto tra doveri sociali e inclinazioni personali, specialmente nella sfera del femminile.

Esempio 1: un personaggio riscrive un'educazione infantile convenzionale, tramite una bimba insofferente alle norme e agli stereotipi: «Sua madre voleva che fosse una femminuccia modello e l'ha cresciuta così, ma con scarsi risultati perché è diventata un “maschiaccio”». Invece, a questa bimba immaginaria piace il calcio, i videogiochi e «odia i contesti adulti o formali»<sup>579</sup>.

Esempio 2: all'altro capo della linea generazionale, un'attrice del gruppo dei pensionati dichiara di aver mescolato le sue memorie professionali con le esperienze presenti della figlia, in un personaggio attivo nelle pubbliche relazioni in ambito medico, per poter riconoscere a sé stessa la forza di tanti anni di confronto con un ambiente competitivo e a maggioranza maschile.

[...] Visto il lavoro che svolgo, sono spesso o sempre in contatto con il mondo maschile e questo mi crea qualche problema, soprattutto nella relazione con gli uomini, li metto spesso in imbarazzo, perché li precarico, con la statura e la preparazione. La cosa non mi dispiace, perché raggiungo i miei obiettivi con molta facilità [...]. Ho un passato vissuto sempre all'insegna del “ce la posso fare” e così è sempre stato. Ho raggiunto vette difficili per una donna in una società che continuo a definire maschilista, ma il mio attivismo nel campo delle conquiste per le donne, mi ha sempre aiutato a crescere<sup>580</sup>.

Esempio 3: nella scheda di un altro personaggio di quest'ultimo gruppo, si può intravedere l'emersione degli aspetti caratteriali più difficili dell'attrice in una nobildonna altezzosa e distante, che, però, allo stesso tempo, combatte intimamente con l'isolamento e le prescrizioni del suo ruolo:

---

<sup>578</sup> Cfr. *Testo di Paola Lochi (Varesi)*, ivi.

<sup>579</sup> Cfr. Scheda personaggio *Bianca*, in DANCING BRUNO. BALLANDO CON IL LIBRO! – Schede personaggio, Appendice 2. Materiali de processo creativo.

<sup>580</sup> Cfr. Scheda personaggio *Stefanie Barbiè*, ivi.

Questa donna seppur di classe, ricca a volte è molto felice ma a volte anche molto triste e depressa afflitta dal carico di noia, feste, responsabilità e dalle tante delusioni avute per tutte quelle regole che mi vengono imposte. Così un giorno di nascosto da tutti esco da quella meravigliosa casa-prigione ed ignara della destinazione mi ritrovo in un locale le cui caratteristiche non mi appartengono.

Finalmente posso fare qualcosa che io decido: trasgredire, respirare un po' di quello che si chiama vivere<sup>581</sup>.

Naturalmente, in questi casi, le tensioni interiori oltrepassano il territorio del familiare, per trascinare nella dimensione estesa della cultura e della storia delle donne e dell'educazione, creando un canale di trasmissione e tradimento tra generazioni differenti e momenti della crescita personale, sul piano del simbolico.

Esempio 1: una poesia sgorga da echi di infanzie negate e si intreccia alle riforme della pedagogia.

Non insegnate ai bambini  
la vostra morale  
è così stanca e malata  
potrebbe far male<sup>582</sup>

Esempio 2: all'interno del gruppo delle attrici pensionate, le lotte delle generazioni delle nonne e delle madri riemergono, nella voglia di libera affermazione della propria natura e degli ideali.

Io, donna  
Libera di scegliere  
Libera di decidere  
Libera finalmente di amare<sup>583</sup>.

Oppure, un'attrice recupera le suggestioni di Pablo Neruda, nella poesia *Il bacio*, e dei Beatles, per esprimere lo stretto legame tra l'esercizio della politica e la vicinanza umana:

Marzo 1946: mia nonna, mia madre finalmente hanno diritto al voto  
Ce la fanno per se stesse e ce la fanno per le generazioni future.  
Ogni donna di coscienza non butti via questo diritto!  
Solo quando il potere dell'amore supererà l'amore per il potere  
«ti manderò un bacio con il vento e so che lo sentirai»<sup>584</sup>.

---

<sup>581</sup> Cfr. Scheda personaggio *Grace Fontayne*, ivi.

<sup>582</sup> Cfr. *Testo di Sara Silletti (Varesi)*, in DANCING BRUNO. BALLANDO CON IL LIBRO! – Testi, ivi.

<sup>583</sup> Cfr. *Testo di Loredana Beretta*, ivi.

<sup>584</sup> Cfr. *Testo di Ghetty Vergati*, ivi.

In altri casi, la scrittura del personaggio rivela l'ambiguità tra ombre e luci, tra apparenze e impulsi nascosti.

Esempio 1: la scrittura del personaggio Hernando Guzman Rossi ruota attorno al nucleo drammatico di smarrimento di sé e della propria identità, a partire dalla nostalgia per la propria terra e da un'infanzia di perdite:

Il sorriso e l'allegria della piccola figlia alleviano il suo dolore interno per la fanciullezza perduta e, forse, per la perdita dei suoi genitori, ma di questo Guzman non ne ha mai parlato con nessuno, la dittatura gli ha insegnato a parlare poco di sé stesso e degli altri [...]. Attraverso il ballo del tango egli ritrova la sua terra, le sue origini, il suo passato, i valori della sua terra perduta; gli stessi valori che vuole trasmettere ad Estrella [la figlia].

Inoltre, questo personaggio s'innesta fin dalle prime improvvisazioni sul nucleo del bisogno di riconoscimento, che si trasforma nel motivo della ricerca di un figlio che ha ripudiato la sua paternità, a seguito di errori e cadute che hanno seguito la perdita del suo lavoro: «Il ballo come redenzione da sé stesso, dalla vita, dall'oscurità. [...] Ballare nell'abbraccio di un tango con la sua amatissima figlia; l'amore che si rivela per quello che è: semplice, passionale»<sup>585</sup>.

Esempio 2: da un altro punto di vista, il personaggio di Jacob, studente universitario Don Giovanni e seduttore di natura, porta in scena il narcisismo e la chiusura relazionale. Il testo che caratterizza Jacob sembra sgorgare su una soglia. Da una parte, la rivelazione di un lato intimo difficile: «In superficie è bravo ad apparire disponibile e intelligente, ma solo fino a che conviene a lui [...] narcisista, strafottente, spesso non si domanda nemmeno il valore delle altre persone. Non ha interesse nell'intessere relazioni sociali».

Dall'altra, la creazione fantasiosa di un "alter ego" a cui si vorrebbe assomigliare: «non si è mai innamorato ed è felice di questo, il suo obiettivo è vivere la serata, senza alcun tipo di impegno o legame [...]. Alle scuole medie non era sicuramente il belloccio della classe, la pubertà ha fatto miracoli e questo rafforza ulteriormente il suo atteggiamento»<sup>586</sup>.

Il contrasto tra l'apparenza e la realtà dà vita a creazioni poetiche che esternano i conflitti tra due parti di sé, sulla soglia tra maschera e pulsione.

Esempio 1: un attore si ispira al simbolo del superamento del limite, spaziale e interiore, per esternare un cammino di crescita, ostacolato dalla fatica e dalla perdita. Qui, l'esilio è dichiaratamente traslato

---

<sup>585</sup> Cfr. Scheda Personaggio *Hernando Guzman Rossi*.

<sup>586</sup> Cfr. Scheda Personaggio *Jacob*, in DANCING BRUNO. BALLANDO CON IL LIBRO! – Schede personaggio, ivi.

dal piano dell'opposizione politica alle dittature sudamericane alla mancanza di radici e di ancoraggi identitari:

La via del confine è ancora lunga  
Ma per i nostri passi non sarà nulla  
A ciò che lasciammo nelle nostre orme<sup>587</sup>.

Esempio 2: una giovane attrice rilegge in questo senso la seguente citazione da *La lettera scarlatta* di Nathaniel Hawthorne: «Nessun uomo può indossare una faccia per sé stesso e una per gli altri, senza infine disorientarsi su quale sia quella vera»<sup>588</sup>.

Un ultimo nodo nell'ambito della scrittura di intimità estranee agli altri e a sé riguarda il desiderio e l'aspirazione; il personaggio non è solo invenzione, bensì incarna modelli di vita o aperture sul mondo, negate dal contesto biografico e dalla dimensione provinciale.

Esempio 1: un'attrice, studentessa modello, dedita perennemente allo studio di medicina, silenziosa e pacata, scrive così del suo "personaggio-influencer": «Ama le feste e vive con leggerezza. Perché la vita è fatta per divertirsi [...]. Tende a creare sempre un pubblico intorno a sé e non sa stare da sola»<sup>589</sup>.

Esempio 2: tra le attrici pensionate, figlie di un contesto storico più stringente, la traduzione nella vita e nel corpo del personaggio di sogni riguardanti il tema del viaggio è un motore espressivo frequente. Quindi, un personaggio è una girovaga ballerina di flamenco, costretta dall'età a cambiare professione, che viene dalla Spagna e ha viaggiato in lungo e in largo: «Dove vive: senza fissa dimora (nel mondo) [...]! Sono stata in Andalusia, a Siviglia, Cadice, Madrid, dove ho imparato a ballare il flamenco (che era diventata la mia professione)»<sup>590</sup>.

Esempio 3: un personaggio si descrive esplicitamente come una sognatrice, concentrando in quell'inclinazione la parte più autentica e spontanea di sé:

Sofia nasce nel quartiere povero di una città sul mare, Camogli, fa una vita che non accetta, si rifugia nei sogni, è una sognatrice: ha sempre sognato fin da piccola. Con l'andare del tempo si accorge che i sogni prima o poi si avverano perché lei ci crede fermamente [...] sogna di essere una gran dama ricca dell'Ottocento che abita in una grande villa, dove si fanno grandi feste e dove ci sono Giardini immensi [...] oppure sogna di essere una

---

<sup>587</sup> Cfr. *Testo di Marco Sciavarello*, in DANCING BRUNO. BALLANDO CON IL LIBRO! – Testi, ivi.

<sup>588</sup> Cfr. *Testo di Camilla Chieppi*, ivi.

<sup>589</sup> Cfr. Scheda personaggio *Influencer*.

<sup>590</sup> Cfr. Scheda personaggio *Marianna Solippi*, ivi.

grande artista che disegna scrive e vive della sua arte, diventa anche famosa nel mondo e viaggia. Nei suoi sogni ci sono anche tanti viaggi in paesi lontani e diversi, come l’America<sup>591</sup>.

Per quanto riguarda la tensione desiderante sottesa all’espressione attoriale, il sogno viene incarnato nella poesia, in due direzioni: come illusione ed evasione da un presente storico di sofferenza; oppure, nell’immaginario culturale, con la sua funzione di “finestra sul mondo”, nel contesto della provincia italiana del Secondo Novecento, dove limiti culturali ed economici potevano trovare respiro nei *mass media* o nelle produzioni letterarie contemporanee.

Esempio 1: il personaggio dell’*influencer* ha una connessione diretta con una volontà di sfuggire il dolore, che collega l’indifferenza davanti alle storiche guerre dell’Occidente con il rifiuto della solitudine e della difficoltà della vita, da nascondere dietro lo schermo ingannevole e illusorio dell’apparire. Infatti, il suo testo nasce da un gesto simbolico che l’attrice riporta in didascalia: «mentre parla, l’influencer si mette le cuffie e gli occhiali da sole»:

uno strappo nel cielo di carta  
e la vita rivelò la sua farsa  
cadevano bombe sopra gli uomini  
galleggiava freddo un bambino nel mare  
una donna non la smetteva di gridare  
L’ombelico troppo, e presi i tappi dal cassetto<sup>592</sup>.

Esempio 2: in due testi poetici, l’immaginario del sogno e dell’altrove si lega all’esperienza culturale condivisa dell’avvento della televisione e della musica leggera, nella provincia italiana del secondo Novecento. In questo caso, l’apertura al mondo non avviene tramite il vissuto diretto, ma attraverso immagini, suoni e narrazioni mediate, che hanno rappresentato per intere generazioni una vera e propria finestra simbolica su possibilità di espressione altrimenti irraggiungibili, come quella del ballo. Da un lato, riemerge l’emozione per l’avvento della televisione:

Mentre il mondo continua  
la sua eterna evoluzione,  
io viaggio nel mondo  
attraverso la televisione!<sup>593</sup>

---

<sup>591</sup> Cfr. Scheda personaggio *Sofia Marini*, *ivi*.

<sup>592</sup> Cfr. *Testo di Saya Trotta*, in DANCING BRUNO. BALLANDO CON IL LIBRO! – Testi, *ivi*.

<sup>593</sup> Cfr. *Testo di Tonina Reale (Bolocan)*, *ivi*.

Dall'altro, un'attrice pensionata dichiara di ispirarsi all'atmosfera delle canzoni pop della musica leggera italiana (ad esempio, *Piccola Katty* dei Pooh), per esprimere la riscoperta delle sue possibilità relazionali attraverso la danza:

La grande evoluzione musicale  
Rivoluzionando la musica mondiale  
Con tango walzer boogie chachacha mambo  
E con altri nuovi balli in allegria!<sup>594</sup>

### 7.5 *La trasfigurazione poetica del quotidiano*

Oltre a queste interiorità che affiorano, in *Dancing Bruno*, la fase della scrittura dei personaggi presenta anche un'altra interessante tipologia ricorrente di intreccio tra vissuto e personaggio, che riguarda, invece, la trasfigurazione di elementi appartenenti alla vita quotidiana dell'attore. In questo caso, nelle schede personaggio, viene trasferita in forma creativa una dimensione ordinaria e riconoscibile dell'esistenza: il lavoro, le abitudini, i luoghi familiari, i gesti consueti. Però, il reale non subentra in veste mimetica e riproduttiva, anzi, la quotidianità viene attraversata da una tensione immaginativa che la dilata, la carica di possibilità, facendone emergere potenzialità latenti, desideri inespressi, variazioni fantastiche che non rompono il legame con l'esperienza, ma la traslano in senso espressivo.

In particolare, buona parte della quotidianità che riemerge nella scrittura dei personaggi riguarda la vita quotidiana professionale.

Esempio 1: due attrici recuperano la loro vocazione pedagogica da insegnanti nella dimensione immaginativa del personaggio. In un caso, il quotidiano diventa figura astratta, un clown, e viene portato sul piano di simbolo "universale" attraverso l'estensione del presente biografico sul piano della Storia: «i bambini nella guerra, nell'olocausto, nella migrazione, nella sofferenza [...]. Ho condiviso con loro il mio clown [...]. Donato e ricevuto sorrisi»<sup>595</sup>. Nell'altro caso, la compenetrazione tra scrittura del personaggio e vita si realizza nel trasferimento degli elementi della professione reale dell'attrice in un'identità professionale altra: da maestra in pensione, a cantante lirica ritiratasi dalle scene. I tratti più significativi e inconfessabili della maestra emergono nelle vesti di qualcun altro: «sono sempre andata fiera della classe con cui mi relazio con gli altri (anche, anzi soprattutto con coloro che sono oggettivamente inferiori!)); oppure: «com'era bello quando tutti pendevano dalle mie

---

<sup>594</sup> Cfr. *Testo di Fernanda Vitti (Bolocan)*, in *DANCING BRUNO. BALLANDO CON IL LIBRO!* – Schede personaggio, *ivi*.

<sup>595</sup> Cfr. Scheda personaggio *Lara e la sua passione*.

labbra e si facevano in quattro per me!»). La dimensione di sogno traspone dal suo contesto di vita la volontà di continuare a desiderare, ad appassionarsi; così facendo, la salvaguarda; infatti, come continua ad aiutare e formare i ragazzi del quartiere attraverso lezioni private, così il suo personaggio dice di sé: «Sono ricca e generosa: adopero il mio tempo dedicandomi alla formazione di nuovi talenti musicali; non di rado mi capitano veri giovani talentuosi ma con pochi mezzi finanziari ... nessun problema! Ciò che conta per me è che l'arte trionfi!». O ancora:

La mia casa è un museo alla mia carriera, in ogni angolo c'è un cimelio, un quadro, una fotografia che rappresenta un momento glorioso della mia vita nei teatri del mondo. [...] Mi piace ricevere, ma non lo posso fare più così spesso dato che molti dei miei colleghi del passato sono già morti oppure rinchiusi in orrende case di riposo in compagnia di malattie degenerative che hanno tolto loro ogni ricordo e con essi la gioia di vivere<sup>596</sup>.

Oppure, sempre in relazione al quotidiano reale, in alcuni personaggi, il motore creativo si individua nella trasformazione di passioni, passatempi e inclinazioni personali normalmente laterali, rispetto al contesto familiare o professionale, che, invece, sul piano attoriale diventano totalizzanti e permeano l'atteggiamento e il carattere della figura.

Esempio 1: un'attrice del gruppo delle pensionate, con la passione (e il dovere sociale) della cucina scrive di un personaggio viaggiatore, che fa la cuoca sulle navi da crociera, in un contesto di evasione e di riscatto:

dopo una delusione d'amore ho deciso di dare una svolta alla mia vita e mi sono imbarcata come cuoca sulle navi da crociera. Nel tempo libero, di nascosto, mi aggrego agli ospiti della nave e insieme a loro mi svago ballando. Una sera, quando la nave era attraccata al porto di Genova, un signore di bell'aspetto mi ha invitata ad accompagnarlo a ballare al Dancing Bruno<sup>597</sup>.

Esempio 2: la costruzione del personaggio di un'attrice che ama dipingere prende avvio dalla passione reale e coltivata nella vita quotidiana. Tuttavia, ciò che nella sua esperienza personale rimane un'attività laterale, nella scrittura del personaggio diventa principio identitario ed espressivo dominante: infatti, la figura che prende forma non è semplicemente una donna che ama dipingere, ma un'artista che vive della propria arte<sup>598</sup>.

Esempio 3: in una giovane attrice, la vita del personaggio non nasce da un'invenzione drammaturgica, ma dalla trasposizione diretta di una disposizione reale dell'attrice: infatti, la tendenza a sbuffare, a

---

<sup>596</sup> Cfr. Scheda personaggio *Elena Stecca*, in DANCING BRUNO. BALLANDO CON IL LIBRO! – Schede personaggio, ivi.

<sup>597</sup> Cfr. Scheda personaggio *Viviana D'Aiello*, ivi.

<sup>598</sup> Cfr. Scheda personaggio *Miriam Calligher*, ivi.

lamentarsi, a mostrare disinteresse e distanza rispetto a ciò che accade attorno a lei, che nella vita quotidiana costituisce un tratto caratteriale si traspone nel personaggio di Carla, nobildonna snob, svogliata, annoiata e insofferente al contesto in cui si trova<sup>599</sup>.

Se si passa ad analizzare alcune delle declinazioni poetiche di questi nuclei connessi al lavoro, alle passioni, alle semplici abitudini, si può osservare come l'espressione fantastica sia immersa in un contesto spazio-temporale dalle coordinate storiche e culturali ben precise: è questa dimensione che connette le parole e la scrittura a pratiche di vita incarnata. Così, l'immaginario non si chiude nell'autobiografia, ma si immerge costantemente in narrazioni condivise e riconoscibili, non soltanto a livello di conoscenza, ma proprio come esperienze tramandate o vissute, che si estendono in dimensione collettiva.

Esempio 1: il mondo quotidiano della maestra e dell'insegnamento rendono il nesso con il mondo dell'infanzia particolarmente significativo. In dimensione poetica, i vissuti individuali aumentano il livello di trasfigurazione:

Sto tornando dall'incontro con i bambini  
quelli di sempre, di tutte le epoche: i bambini!  
Ho condiviso con loro il mio clown.  
Donato e ricevuto sorrisi.

Le parole acquistano consistenza corporea proprio a partire dalle fonti e dai riferimenti ad esse sottesi. Infatti, in questo caso, l'attrice esplicita un bacino di richiami culturali e storici alla base della propria creazione, dove spicca anche l'elemento gestuale e mimico: dal film *Resistance (La voce del silenzio)*, alla "storia vera del mimo francese Marcel Marceau", fino alla *Preghiera del clown* di Totò, al film *Patch Adams*, alle figure di *Scaramacai* e de *Il clown* di Pinuccia Nava (ideato da Umberto Simonetta e Guglielmo Zucconi)<sup>600</sup>.

Esempio 2: un'altra composizione riguarda il rapporto tra vissuto singolo e immagine simbolica largamente riconoscibile, in questo caso nella cornice della modernità industriale: la "catena di montaggio".

È il posto in cui trascorro le ore  
che definisce il mio valore?  
Forse sono solo un ingranaggio

---

<sup>599</sup> Cfr. Scheda personaggio *Carla*, in DANCING BRUNO. BALLANDO CON IL LIBRO! – Schede personaggio, ivi.

<sup>600</sup> Cfr. Scheda personaggio *Lara e la sua passione*.

in questa immensa catena di montaggio<sup>601</sup>.

La domanda iniziale, intima, mette in relazione uno stato interiore e protetto con l'esterno, con l'ignoto. In questo modo, diventa presto condizione condivisa: il vivere quotidiano, con la sua routine, sfocia nella ripetizione meccanica e nella perdita di individualità.

Esempio 3: in una poesia, le coordinate spazio-temporali precise rimandano in prima battuta a un'esperienza urbana comune, ovvero quella dello *shopping* in città, per poi incarnare l'irruzione dell'ignoto nella norma. Infatti, lo scenario di quotidianità familiare e personale, lo stesso che va a costruire il personaggio, ora è rotto dalla paura collettiva legata a un fatto di cronaca precisamente situato: la strage di Piazza Fontana del 12 dicembre 1969:

Dicembre a Milano piove e fa freddo.  
Shopping natalizio già iniziato!  
All'improvviso, un boato inaspettato  
ed io non so cosa succede<sup>602</sup>.

### 7.6 Memorie del corpo

Infine, la memoria del passato o delle proprie radici costituisce un serbatoio per alcune delle più interessanti elaborazioni. In questi casi, il gesto creativo riattiva quadri di vita, che riemergono sotto forma di nostalgia, appartenenza, perdita o, talvolta, continuità. Nella composizione attoriale, il passato assume la forma di ambiente affettivo. Infatti, l'attore abitante pratica la memoria come riattivazione di mondi esperiti, che tornano a essere *presentati*, mostrati. Ciò che è stato vissuto riemerge in forma estetica, come modo di stare al mondo che si riattualizza nel personaggio.

In questo contesto, questa riemersione assume spesso la forma della nostalgia: nostalgia per una persona perduta, per una terra lasciata, per un'epoca trascorsa, per un modo di vivere le relazioni e la cultura che appartiene alla propria storia generazionale. In questi casi, il personaggio diventa il luogo in cui si intrecciano continuità e distanza, radicamento e migrazione, fedeltà alle origini e tensione verso il futuro.

Esempio 1: nelle fasi di invenzione scritta dei caratteri del personaggio, il ricordo si fa agente creativo sotto forma di nostalgia. In questi casi, il passato e la memoria riguardano qualcosa di perduto, o

---

<sup>601</sup> Cfr. *Testo di Syria Raimondo (Gambini)*, in DANCING BRUNO. BALLANDO CON IL LIBRO! – Testi, ivi.

<sup>602</sup> Cfr. *Testo di Maria Grazia Porta (Bolocan)*, ivi.

qualcosa di abbandonato, che sembra veicolare forti elementi identitari. Per esempio, un'attrice parte da una memoria affettiva precisa e dolorosa, cioè trasferisce nel suo personaggio il senso di perdita per la morte del marito: «Sposata felicemente per 25 anni con una persona in sintonia con le mie stesse caratteristiche che purtroppo presto mi ha lasciata sola»<sup>603</sup>.

Esempio 2: con tutt'altro tono, la mancanza investe il piano del legame con la propria terra e i suoi patrimoni di sapere quotidiano e di usanze. Nel caso del personaggio di Nicola (detto "u' figghj du furnar"), già il nome porta con sé un patrimonio memoriale connesso all'appartenenza familiare e territoriale: l'attrice crea a partire da una comunanza di origini, da Pavia alla Puglia, andata e ritorno, così i ricordi diventano simboli che caratterizzano la sua figura, tra il comico e la malinconia: «Senza mai abbandonare il suo marchio di fabbrica: il cappellino bianco del Bari». La reale nostalgia dell'attrice alimenta nel personaggio il dialogo tra un presente di "migrazione", per un futuro diverso, e l'affetto tutto sensoriale per le tradizioni antiche: «il fine settimana fa il fornaio nel panificio di famiglia. Il padre lo incita ad imparare il mestiere perché vorrebbe che fosse quella la sua strada. A differenza del padre, sua madre lo spinge ad andare via dalla Puglia per diventare qualcuno di importante». Così, in questo caso, il contesto di vita passata torna ad essere mondo abitato nel presente, tramite l'evocazione di quadri affettivi:

Vive ancora a Bari con i suoi genitori, Rocco e Teresa, e sua sorella Rosa. La casa si trova nel centro città e affaccia sul lungomare. Nicola ama la vista che c'è dalla sua casa, poter svegliarsi e sentire ogni giorno l'odore del mare. Ama la sua città e le sue tradizioni [...] ma sa che per inseguire il suo sogno dovrà andare lontano dalla sua terra<sup>604</sup>.

Esempio 3: in un altro personaggio, la dinamica memoriale come miccia creativa si attiva attraverso un'atmosfera, un'epoca, un modo di vivere la musica e le relazioni, che l'attore ha vissuto nel suo passato e che assume valore generazionale: «Musicista nei dancing, nelle balere anni '60-'70 ma il suo passato è un mistero anche per lui. I fumi dell'alcol lo rendono nebuloso e frammentario». Come si vede dalla scheda, il personaggio nasce dall'evocazione di un mondo preciso: quello delle balere, dei dancing, di una cultura musicale popolare che appartiene alla memoria personale dell'attore: egli, nel suo presente, continua a suonare musica nei locali, con una band; così, nella sua scrittura esprime il filo mai realmente interrotto tra le sue passioni giovanili e la loro evoluzione, riadattata nel contesto culturale presente. In più, la dimensione immaginaria permette al ricordo di mescolarsi con ambienti e sentimenti tipici della canzone popolare country, tra vagabondaggio, dipendenze e amore per la

---

<sup>603</sup> Cfr. Scheda personaggio *Giuliana Barbieri*, in DANCING BRUNO. BALLANDO CON IL LIBRO! – Schede personaggio, ivi.

<sup>604</sup> Cfr. Scheda personaggio *Nicola Vino (detto "u' figghj du furnar")*, ivi.

propria arte, forse ammantati da personali tensioni emotive: «permaloso, diffidente anche per i continui rifiuti, non capisce perché è invisibile agli occhi degli altri. Litigioso quando è ubriaco»<sup>605</sup>.

Rispetto al gesto della memoria espresso tra corpo e parola, ritornano rimandi significativi anche nelle composizioni poetiche, dove il passato diventa uno spazio evocato sul piano storico e culturale. In questo senso, l'attore trasforma la perdita dell'uomo in gesto poetico e, tramite questo processo, l'orizzonte si allarga ad un'intera epoca. La scrittura rende evidente come il tempo venga attraversato, in un presente che corrisponde a una memoria personale e, insieme, un modo di stare al mondo immediatamente riconoscibile da tutti. Di frequente, anche in queste forme creative appaiono elementi spaziali del territorio e della cultura di provenienza, come presenze che non possono essere interrotte e si trasfigurano esteticamente.

Esempio 1: in un testo ritorna il tema del lutto e il dolore di chi resta in vita. Davanti al rischio di immobilità, la materia creativa permette di riconoscersi nel sentimento di colpa dei sopravvissuti alle stragi della Storia, come quello che Primo Levi ripetutamente esplicita nei suoi scritti trasforma. Questa tensione tra interno e mondo, tra Io e Altro, diventa una forma di continuità della vita, dove il corpo tenta di resistere:

Le urgenze quotidiane  
Mi distraevano dal pensiero  
Potevo desiderare la morte  
Ma non potevo pensare di darmi la morte<sup>606</sup>.

Esempio 2: un'altra composizione viene trasferita nel personaggio come qualità emotiva e comportamentale, legata alla custodia resistente di valori appartenenti alle proprie origini e speranza di rinascita dopo lo sradicamento. Infatti, una delle attrici riprende un verso che il poeta Neruda riferisce alla sua condizione di esiliato, in opposizione al regime dittatoriale del Cile:

Spezzino pure  
Tutti i fiori  
Non potranno mai fermare  
La primavera<sup>607</sup>.

---

<sup>605</sup> Cfr. Scheda personaggio *Mario Parodi*, ivi.

<sup>606</sup> Cfr. *Testo di Santina Foiene*, in DANCING BRUNO. BALLANDO CON IL LIBRO! – Testi, ivi.

<sup>607</sup> Cfr. *Testo di Germana Brandolini*, ivi.

Una scrittura ritmica che evoca la medesima sopravvivenza valoriale, come inno di libertà di espressione, viene riferita a una vicenda esemplare di schiavitù. Un'attrice sceglie di tradurre i passi del Tip Tap in stile futurista, come emersione clandestina e tenace delle musicalità e dei cori degli schiavi d'America, ai quali era vietato esercitare esplicitamente le forme rituali della loro cultura:

Battono, colpiscono

Tip tip

Fanno rumore

RITMO

Tap Tap

Sorridiamo

Facciamo musica con i piedi

Taap

Liberi

ESISTIAMO<sup>608</sup>

---

<sup>608</sup> Cfr. *Testo di Laura Rolandi*, *ivi*.

## CONCLUSIONI

I risultati del presente lavoro consentono innanzitutto di fondare una genealogia alternativa di attorialità, attorno al paradigma dell'amatorialità, attraverso la disamina di una delle sue principali tipologie e declinazioni, ovvero l'attore abitante.

Infatti, tramite la legittimazione teorico-critica dell'attore abitante, come espressione estetica del corpo abitante nel campo della teatralità, si pongono le seguenti premesse a prospettive di ricerca più ampie:

- a) è necessario rifondare categorie estetiche trasversali per rileggere in maniera unitaria l'ampia e frastagliata geografia di pratiche del Novecento e del contemporaneo nell'ambito del fenomeno del «teatro fuori dai teatri», con particolare riferimento allo statuto e alla pedagogia d'attore.
- b) L'attore abitante rende visibile in senso esteso un territorio altro dell'attorialità, che sottende l'urgenza di ridefinizione della figura dell'attore, oltre l'identità professionale stabile.
- c) Il campo di trasformazione dell'identità dell'attore novecentesco e contemporaneo non può prescindere dal prendere in considerazione l'interazione tra professionismo e culla amatoriale.
- d) L'amatorialità può configurarsi come vero e proprio paradigma estetico e pedagogico fondato sulla capacità del corpo di trasformare il proprio sapere incorporato nella forma estetica del gesto performativo, attraverso la continua messa in prova di sé, l'esercizio, e l'improvvisazione;
- e) l'amatorialità, entro cui si colloca la tipologia dell'attore abitante, dissolve la separazione tra arte ed etica, in virtù di una totale assenza di finalizzazione in un senso o in un altro. Infatti, si colloca sulla soglia, in un territorio artistico non specializzato e in un campo di vita non categorizzabile in senso biologico o sociale.

A fronte di questo allargamento di campo, l'indagine è approdata al seguente obiettivo: mostrare come le pratiche incorporate possano produrre forme estetiche di natura attoriale (corpo abitante / attore abitante), attraverso il gesto performativo, manifestando una forma di vita potenziata e, inoltre, indicare un campo estetico specifico entro cui collocare queste pratiche: l'amatorialità.

Il presente studio restituisce le implicazioni critiche di tale indirizzo interpretativo e avvia una disamina di alcune principali declinazioni empiriche, aprendo la strada ad una più ampia mappatura. In particolare, sarà utile ricostruire brevemente gli snodi fondamentali fissati dalla ricerca, in relazione al suo oggetto più specifico: ovvero, il nesso tra le pratiche incorporate dell'abitare,

attraverso la nozione di corpo abitante, e una corrispondente modalità attoriale, identificata nell'attore-abitante.

Innanzitutto, lo studio ha dimostrato come lo spazio di rielaborazione teorico-critica nasca da un'aporia del dispositivo partecipativo, sotto il cui ombrello vengono ricomprese e spesso diluite le peculiarità estetiche delle forme di teatro fuori dai teatri, nella duplice direzione della partecipazione spettatoriale e/o della co-creazione di interventi dalla forte finalità sociale con specifiche categorie comunitarie. Infatti, la partecipazione ridefinisce i ruoli, ma non dà abbastanza conto delle trasformazioni, talvolta deflagranti, dei linguaggi teatrali dell'attore, in quanto il "partecipante" resta in una posizione di "inclusione", nei confronti di un processo che costitutivamente continua a vederlo "esterno", pur se "compartecipe" alla creazione. In più, la lettura partecipativa rischia di diluire le matrici e le specificità in senso interdisciplinare, privilegiando apertamente canoni efficaci dal punto di vista politologico o sociologico, che però risultano dispersive in senso estetico. Invece, il fatto che i processi espressivi di corpi non tradizionalmente attoriali o non professionisti siano guidati non inficia la loro autonoma azione *creatrice*, anche e soprattutto in contesti di creazione collettiva. Poi, il riesame delle prospettive fondative di Cruciani e Dalla Palma ha fatto emergere i seguenti punti comuni:

- a) l'uso degli spazi di vita quotidiana ha una qualità attoriale specifica, che Cruciani identifica nella manipolazione reciproca tra materia spaziale e corporea.
- b) Esiste una continuità tra le pratiche espressive collettive afferenti alle culture popolari, innestate in specifici micro-spazi urbani e quotidiani, e la cultura attoriale. Tale continuità si fonda sui seguenti elementi: mimica, ritmo, coralità, improvvisazione, linguaggi non formalizzati.
- c) Se le prospettive si fanno convergere, si può delineare, in ambito teatrologico, una prima fondativa grammatica comune appartenente ad una specifica qualità attoriale dell'azione, in interazione con gli spazi di vita, i cui principali aspetti sono:
  - la trasposizione simbolica del quotidiano;
  - la frammentarietà spazio-temporale (sulla scorta del paradigmatico "tempo della festa");
  - la centralità del movimento, del ritmo e della coralità;
  - l'oscillazione tra spontaneità ed esattezza compositiva.

Inoltre, è emerso come il nesso tra questa grammatica di base e l'abitare sia germogliato proprio in disamine teatrologiche, che chiamano in causa il valore creativo di una particolare modalità del corpo di relazionarsi con lo spazio quotidiano, ricondotta alla postura dell'abitante.

Intercettando metodi e contenuti della filosofia e, in parte, dell'urbanistica, innanzitutto il corpo abitante può essere sottratto dalla comune sovrapposizione con il "cittadino". Nell'ottica delle pratiche partecipative, infatti, l'abitante tende ad essere assorbito nella figura dello spettatore e/o del cittadino attivo; però, il cittadino viene qui definito come statuto giuridico e sempre più sociale, fondato sulla dialettica tra diritto-dovere, inclusione-esclusione. Invece, attraverso la centralità del corpo, l'abitare si configura anche come esperienza estetica, non soltanto come una condizione sociale. Inoltre, il ricorso alla nozione estetica di "forma di vita", così come teorizzata da Giorgio Agamben, ha permesso di considerare il corpo abitante come zona di soglia e d'indistinguibilità tra due sue componenti costitutive: l'*habitus*, ovvero il comportamento appreso, e l'organicità, ovvero l'impulso vitale, la dimensione pre-formale. Nelle forme-di-vita, l'organico si esercita continuamente, viene costantemente usato, congiungendosi così all'*habitus*, senza sovrapporsi e senza annullarsi. Dunque, il corpo abitante viene considerato come forma-di-vita estetica, in continua tensione tra artificio e natura, che non si risolve; anzi, esso si fa motore attivo di una tensione generativa. Il riferimento alla nozione di uso permette di collocare il corpo abitante nell'ambito delle pratiche quotidiane dello spazio, definito da De Certeau come controcampo di invenzione del quotidiano stesso, che viene così sottratto dalla routine stabilizzata e codificata secondo norme eterodirette.

Infine, attorno al corpo abitante come forma di vita e pratica dello spazio che inventa il quotidiano, l'analisi ha consentito di enucleare specifici caratteri operativi del corpo abitante, in relazione ad altrettante nozioni estetiche o paradigmi urbanistici:

- a) le pratiche dei *city users* e i movimenti ritmici delle popolazioni urbane nello spazio definiscono il corpo abitante come un corpo in movimento, sovvertendo la lettura dell'abitare connessa alla stanzialità e alla dimora. Ne consegue che il corpo abitante si caratterizza tramite i seguenti elementi:
  - l'attraversamento,
  - la variazione ritmica tra un "qui" e un "là".
- b) Il corpo abitante viene definito da una relazione ambivalente con lo spazio, identificata dalla caratteristica della co-appartenenza, ovvero una forma di relazione tra esterno e interno non fissata, ma reciprocamente trasformativa.
- c) Il corpo abitante è un corpo memoriale: mette in relazione lo spazio con il tempo, assumendo i caratteri temporali dell'itineranza e della memoria esercitata, così come definite da Ricoeur.
- d) Il corpo abitante è una pratica creativa: le modalità trasformative che il corpo abitante agisce sullo spazio, venendo a sua volta trasformato secondo le medesime modalità, operano con il seguente meccanismo:

- selezione percettiva tramite le figure dell'ellissi e della sineddoche;
  - frammentazione degli spazi e dei movimenti;
  - ricomposizione libera.
- e) Il corpo abitante esprime una modalità di regolare i rapporti tra esterno ed interno, tra qui e altrove, che alterna immersione nella materia e improvvisa distanza, come per il *flâneur* di Benjamin.
- f) Secondo le modalità definite dai concetti di porosità e abitabilità, la dialettica tra immersione e straniamento del corpo abitante permette di collocare la sua azione negli spazi di passaggio, di soglia. Qui si risveglia una dimensione immaginativa fortemente connessa al sentire corporeo, dove si manifesta una potenza (ri)compositiva.

L'analisi interdisciplinare, dunque, ha fissato queste caratteristiche del corpo abitante e ha prodotto un altro esito altrettanto rilevante dal punto di vista critico. Infatti, la costruzione progressiva della nozione di corpo abitante secondo tali elementi caratterizzanti permette di collocarlo nel campo della performance. Allo stesso modo, attraverso la nozione agambeniana di effettuazione, anche l'arte, dunque il corpo creativo dell'attore, trasferisce il suo statuto in questo campo di non appartenenza. In particolare, nel campo della performance, la ricerca rintraccia la modalità compositiva con la quale operano le forme estetiche generate dalle pratiche incorporate in costante interazione con lo spazio quotidiano della vita. In merito, si fa riferimento a un punto ben preciso del dispositivo performativo, ovvero il recupero di stringhe di comportamento – o, nell'ottica fenomenologica della Fisher-Lichte, il recupero di frammenti di materia – che sono state incorporate in precedenza tramite ripetizione e la loro costante apertura alla ricombinazione trasformativa, in virtù della dinamica processuale della relazione performativa tra corpo e contesto.

L'approdo alla performance permette di fissare un altro punto d'arrivo. La disamina, infatti, stabilisce le coordinate del passaggio dal corpo abitante all'attore abitante, attorno al gesto performativo. La struttura del gesto, secondo la proposta di Agamben, ricalca i caratteri di soglia del corpo abitante e la sua modalità di inventare il quotidiano, ma li trasla sul piano estetico, traducendo la forma della vita in forma espressiva, senza finalizzarla.

Nell'ambito della performance, infatti, il gesto è:

- frammento
- moto sospeso
- tensione tra forze opposte (“non più” e “non ancora”)
- incompiutezza
- condensazione di potenza in un attimo

- scomposizione e ricomposizione di sequenze comportamentali
- processualità.

In merito a questo snodo critico, la ricerca consente, infine, di porre il corpo abitante alla base della ridefinizione di una particolare tipologia di attorialità, dal valore paradigmatico, cioè quella dell'attore non progettato, che a sua volta viene collocato nel campo dell'amatorialità.

Con l'introduzione dell'amatorialità, si rende evidente come l'attore abitante si ponga dentro un campo d'indagine ancora da sondare nelle sue molteplici declinazioni, ma legittimato nella sua specificità estetica e critica. La ricerca, infatti, riconosce e attesta che gli elementi caratteristici degli oggetti esaminati convergono in quella che Taviani chiama «forma mentis» dell'amatorialità, collocandosi pienamente in ambito teatrale e specificatamente attoriale. Questi caratteri, nell'amatorialità, come risultato della disamina integrata di questa ricerca, si possono enucleare come segue:

- continuità tra vita e pratica espressiva;
- trasformazione del sapere incorporato del quotidiano in gesto performativo;
- improvvisazione come tensione generativa tra spontaneità (natura) e composizione (artificio);
- processualità non finalizzata della sperimentazione creativa;
- dimensione ritmica e corale del gesto;
- configurazione del campo creativo come stato di soglia tra interno ed esterno.

La parte più applicativa ed esemplificativa della ricerca, innestata nelle prassi, ha permesso dunque di strutturare una prima disamina delle ricorrenze empiriche di questi caratteri, in pratiche storiche e contemporanee esemplari, concentrando l'analisi in due direzioni: innanzitutto, ha ancorato il paradigma alla tipologia oggetto del presente studio, ovvero l'attore-abitante; poi, ha gettato le premesse per una storia e una metodica dell'amatorialità, in questo caso declinata nel gesto abitante. Riguardo a quest'ultimo punto, la disamina non ha pretese diacroniche, ma si configura come prodromo e premessa per individuare nell'amatorialità un fenomeno di lunga durata che, attraverso la mappatura delle sue tipologie attoriali (come l'attore abitante), rilegge in ottica comparativa esperienze del Novecento teatrale sostanzialmente trascurate dagli studi storici. Ad esempio: le pratiche di animazione, il teatro di Scabia o il caso del Teatro Povero di Monticchiello, qui approcciato alle sue origini. Inoltre, attraverso la disamina dell'attore-abitante nei casi di *Dancing Bruno. Ballando con il libro!* e di *Age Against The Machine*, è emerso un altro nesso prodromico ad ulteriori mappature, in particolare inerenti alla ricaduta sulle pedagogie dell'attore: cioè, la centralità

della cultura del laboratorio come luogo di elaborazione dell'amatorialità e, parallelamente, la contemporanea trasmutazione del laboratorio in pratica progettuale.

Così, dall'insieme vario ed eterogeneo di queste esperienze teatrali, entro cui convergono i caratteri dell'estetica e dell'etica di "un altro attore", emerge una nozione alternativa di amatorialità, che in questa ricerca è stata declinata nella tipologia dell'attore-abitante. Si tratta di uno statuto inedito dell'attore, né del tutto professionale né del tutto amatoriale, dove l'afflato etico e culturale ha implicazioni sulle forme estetiche e sui modelli di trasmissione del sapere nelle pedagogie. Gli aspetti riferibili all'amatorialità dell'attore si individuano empiricamente in matrici espressive e recitative comuni. Questa prima disamina di matrici, in riferimento all'attore-abitante, pone le basi per una rilettura più ampia di casi storici del Novecento teatrale, nell'ottica di individuare i nessi con il contemporaneo. Alcune significative parabole poetiche, infatti, potrebbero essere rilette o approfondite come progressive emersioni dello snodo amatoriale, avviando anche una mappatura più ampia delle possibili tipologie di questo "altro attore per un altro teatro"; un teatro dove la direzione umana, operativa e culturale «NON È ESSERE SICURI CHE IL TEATRO AVVENGA / MA VIVERE NEL RISCHIO CHE AVVENGA O NON AVVENGA»<sup>609</sup>.

---

<sup>609</sup> Giuliano Scabia, *Forse un drago nascerà*, p. 176.

## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Identità e differenze, Triennale di Milano XIX Esposizione Internazionale 1994*, vol. 1, Electa, Milano, 1996.
- Accarino, Bruno (a cura di), *Confini in disordine. Le trasformazioni dello spazio*, manifestolibri, Roma, 2007.
- Agamben, Giorgio, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996.
- Agamben, Giorgio, *Altissima Povertà. Regole monastiche e forme di vita*, Neri Pozza, Vicenza, 2011.
- Agamben, Giorgio, *OPUS DEI. Archeologia dell'ufficio. Homo sacer II, 5*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012.
- Agamben Giorgio, *L'uso dei corpi. Homo Sacer 4.,2*, Neri Pozza, Vicenza, 2014.
- Agamben, Giorgio, *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, nottetempo, Roma, 2015.
- Agamben, Giorgio, *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Bollati Boringhieri, Torino, 2017.
- Apollonio, Mario, *Storia della Commedia dell'Arte*, Sansoni, Firenze, 1930.
- Apollonio, Mario, *Storia, dottrina, prassi del coro*, Morcelliana, Brescia, 1956.
- Apollonio, Mario, *Dall'arte improvvisa (Saggio per una teoria dell'attore)*, in Id., *Scritti Teatrali (1954-1959)*, Fondazione civiltà bresciana, Brescia, 1993, pp. 61-88.
- Argano, Lucio, *Manuale di progettazione della cultura. Filosofia progettuale, design e project management in campo culturale e artistico*, Franco Angeli, Milano, 2012.
- Argano, Lucio, *Guida alla progettazione della città culturale. Rinnovare le geografie, il design, l'azione sociale, la pianificazione nello spazio urbano*, Franco Angeli, Milano, 2021.
- Attisani Antonio, *Actoris studium. Album #1. Processo e composizione nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2009.
- Augias, Corrado, *Napoleone predica in Hyde Park*, in «L'Espresso», 6 agosto 1972.
- Austin, John L., *Enunciati performativi*, in Id., *Saggi filosofici*, a cura di Paolo Leonardi, Guerini e Associati, Milano, 1990.
- Bachelard, Gaston, *La poetica dello spazio*, Dedalo Edizioni,
- Bachtin, Michail, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Strada Janovic, Einaudi, Torino, 1988.
- Bandini, Mirella, *L'estetico, il politico. Da Cobra all'Internazionale Situazionista. 1948-57*, Officina, Roma, 1977.
- Barba, Eugenio, *La corsa dei contrari. Antropologia teatrale*, Feltrinelli, Milano, 1981.
- Barba, Eugenio, *La Canoa di Carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna, 1993.

- Barbalet, Jack M., *Cittadinanza*, Liviana, Padova, 1992.
- Barthes, Roland, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino, 1982.
- Bartolucci, Giuseppe, *Il vuoto teatrale*, Marsilio editori, Padova, 1972.
- Bartolucci, Giuseppe, *Di un movimento drammaturgico utopico-effettuale*, in “La scrittura scenica”, n. 9, 1974.
- Bartolucci, Giuseppe, *Testi critici 1964-1987*, a cura di Valentina Valentini e Giancarlo Mancini, Bulzoni, Roma, 2007.
- Benjamin, Walter, *Mosca*, in Id., *Immagini di città*, con una nota di Peter, Szondi, Einaudi, Torino, 1971.
- Benjamin, Walter, *San Gimignano*, in Id., *Immagini di città*, con una nota di Peter, Szondi, Einaudi, Torino, 1971.
- Benjamin, Walter, *Infanzia berlinese*, Einaudi, Torino, 1973.
- Benjamin, Walter, *Kitsch onirico*, in Id., *Opere Complete. II. Scritti 1923-1927*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di Enrico Gianni, Einaudi, Torino, 2002.
- Benjamin, Walter, *Gaston Baty, Le masque et l'encensoir*, in Id., *Opere Complete. II. Scritti 1923-1927*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di Enrico Gianni, Einaudi, Torino, 2002.
- Benjamin, Walter, *Per un ritratto di Proust*, in Id., *Opere Complete. IV. Scritti 1930-1931*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di Enrico Gianni, Einaudi, Torino, 2002.
- Benjamin, Walter, *Parigi, la capitale del XIX secolo*, in Id., *I «passages» di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, ed. it. a cura di Enrico Ganni, vol. I, Einaudi, Torino, 2010, pp. 5-18.
- Benjamin, Walter, *Convoluto C. [La Parigi arcaica, catacombe, démolitions, declino di Parigi]*, in Id., *I «passages» di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, ed. it. a cura di Enrico Gianni, Einaudi, Torino, 2010, pp. 87-107.
- Benjamin, Walter, *Convoluto I. [L'intérieurur, la traccia]*, Id., *I «passages» di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, ed. it. a cura di Enrico Ganni, vol. I, Einaudi, Torino, 2010, pp. 224-242.
- Benjamin, Walter, *Convoluto K. [Città di sogno e casa di sogno, sogni a occhi aperti, nichilismo antropologico, Jung]*, in Id., *I «passages» di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, ed. it. a cura di Enrico Ganni, vol. I, Einaudi, Torino, 2010, pp. 432-452.
- Benjamin, Walter, *Convoluto M. [Il flâneur]*, in Id., *I «passages» di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, ed. it. a cura di Enrico Ganni, vol. I, Einaudi, Torino, 2010, pp. 465-509.
- Benjamin, Walter, *Il ritorno del flâneur*, in Id., *Opere Complete. III. Scritti 1928-1929*, a cura di Rolf Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di Enrico Gianni, Einaudi, Torino, 2010.

- Benjamin, Walter, *Il Surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in Id., *Opere Complete, III. Scritti 1928-1929*, in Id., *Opere Complete. III. Scritti 1928-1929*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di Enrico Gianni, Einaudi, Torino, 2010.
- Benjamin, Walter, Lacis, Asja, *Napoli*, in Id., *Opere Complete. II. Scritti 1923-1927*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di Enrico Gianni, vol. II, Einaudi, Torino, 2002, pp. 37-46.
- Benjamin, Walter, *Programma per un teatro proletario di bambini*, in Id., *Opere complete. III. Scritti 1928-1929*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, E. Ganni, Einaudi, Torino, 2010.
- Bernardi, Claudio, *La drammaturgia della settimana santa in Italia*, Vita e Pensiero, Milano 1991.
- Bernardi, Claudio, Innocenti Malini, Giulia (a cura di), *Performing the social. Education, Care and Social Inclusion through Theatre*, Franco Angeli, Milano, 2021
- Billi, Paolo, Valenti, Cristina, *L'eterno dilemma del non attore*, in Ead. (a cura di), *Il nuovo attore. Con un focus sul teatro in carcere al tempo del coronavirus*, in «Quaderni di teatro carcere», n. 7-8, 2019-2020, p. 7.
- Bindi, Umberto, Trentadue, Rosa Maria (a cura di), *Teatro povero di Monticchiello, 1967-2004. Atto I*, Aska, Firenze, 2002.
- Bino, Carla, Locatelli, Stefano, *Performing Communities. Italian Experiences and Challenges*, in Birch, Anna, Tompkins, Joanne, *Performing Site-Specific Theatre. Politics, Place, Practice*, Palgrave Macmillan, New York, 2012.
- Bishop, Clair, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, cura di Cecilia Guida, Luca Sossella Editore, Roma, 2015.
- Bobin, Christian, *Abitare poeticamente il mondo. Le plâtrier siffleur*, AnimaMundi edizioni, Otranto, 2019.
- Boltanski, Luc, Chiappello, Ève, *The New Spirit of Capitalism*, Verso, London, 2005 [1999].
- Bonfiglioli, Sandra, *Il progetto della città contemporanea. Il tempo ridisegna lo spazio dell'abitare e nuovi attori sociali sensibili all'organizzazione dei tempi della città si affacciano alla scena pubblica*, in Bossi, Paolo, Moroni, Stefano, Poli, Matteo (a cura di), *La città e il tempo: interpretazione e azione*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 2010.
- Bossi, Paolo, Moroni, Stefano, Poli, Matteo (a cura di), *La città e il tempo: interpretazione e azione*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 2010.
- Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle* [1998], trad. it. *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano, 2016.
- Butler, Judith, *Parole che provocano. Per una politica del performativo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2010.

Butler, Judith, *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, nottetempo, Milano, 2023.

Calvaresi, Claudio, *Spazi di comunità e city making*, in Fabrizio Fiaschini (a cura di), *Controcampi*, pp. 151-172.

Cappelletti, Dante, *Il fenomeno teatrale di Monticchiello*, in Mario Guidotti, *Il Teatro Povero di Monticchiello*, Images70, Padova, 1974, pp. 7-30.

Cappelletti, Dante, *Teatro in piazza – Ipotesi sul Teatro Popolare e la scena sperimentale in Italia*, Bulzoni, Roma, 1980.

Cappelletti, Dante, *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, ERI Edizioni RAI, Torino, 1981.

Carlini, Cristina, Gallina, Mimma, Ponte di Pino, Oliviero (a cura di), *Reinventare i luoghi della cultura contemporanea. Nuovi spazi, nuove creatività, nuove professioni, nuovi pubblici*, Franco Angeli, Milano, 2017.

Carlson, Marvin, *Performance. A Critical Introduction*, Routledge, New York and London, 2004 [1996].

Carnevali, Davide, *Limited Edition. Un esperimento di teatro urbano*, Prefazione di Antonio Longo e Gabriele Pasqui, Il Saggiatore, Milano, 2024.

Casi, Stefano, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, Edizioni ETS, Pisa, 2012.

Cassirer, Ernst, *Saggio sull'uomo*, Armando, Roma, 2004.

Cioffrese, Davide, *Il dramaturg in Italia. Un'anomalia storica tra Europa e Stati Uniti*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2023.

Cordelli, Franco, *Happening – in paese con parroco e operai*, in «Paese Sera», 22 luglio 1970.

Cristoforo Sergio, Bertuglia, Franco Vaio, *Il fenomeno urbano e la complessità. Concezioni sociologiche, antropologiche ed economiche di un sistema complesso territoriale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2019.

Pier Luigi Crosta, *L'abitare itinerante come 'pratica dell'abitare': che costruisce territori e costruisce popolazioni. Politicità delle pratiche*, in Id., *Il territorio "è l'uso che se ne fa"*, Franco Angeli, Milano, 2010, pp. 119-132.

Cruciani Fabrizio, *Alla ricerca di un attore non progettato*, in Id., *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, Editoria & Spettacolo, Roma, 2006, pp. 71-85 [1985].

Cruciani, Fabrizio, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Bari-Roma, 1992.

Cruciani, Fabrizio, *Registi pedagoghi e comunità teatrali*, Editoria & spettacolo, Roma, 2006 [1985].

Cruciani, Fabrizio, Falletti, Clelia, *Promemoria del Teatro di strada*, Editoria & Spettacolo, Roma, 2023.

- Dahrendorf, Ralf, *Il conflitto sociale nella modernità. Saggio sulla politica della libertà*, Laterza, Roma-Bari, 1989.
- Dalla Palma, Sisto, *Verso una nuova drammaturgia*, in «Vita e Pensiero», LIV, 1-2, gennaio-febbraio 1971, pp. 15-27.
- Dalla Palma, Sisto, *L'Animazione nella evoluzione drammaturgica*, in *Rapporti teatro-scuola e animazione teatrale* (novembre 1974, Teatro Stabile di Torino), atti dattiloscritti.
- Dalla Palma, Sisto, *La drammatizzazione fra scuola e teatro*, in *L'animazione teatrale nella scuola. Convegno di studio* (febbraio 1975, Biblioteca Comunale di Como), atti dattiloscritti.
- Dalla Palma, Sisto, *La Piazza come luogo di comunicazione*, in «Arte Lombarda», n. 72 (1), Vita e Pensiero, Milano 1985, pp. 105-108.
- Dalla Palma, Sisto, *La poetica della persona e le istanze della coralità*, in «Comunicazioni sociali», VIII, 3-4, luglio-dicembre 1986, pp. 229-247.
- Dalla Palma, Sisto, *Ma la scena è ormai altrove*, in «Vita e Pensiero», LXX, 1, gennaio 1988.
- Dalla Palma, Sisto, *Il teatro e gli orizzonti del Sacro*, Vita e Pensiero, Milano, 2001.
- Danani, Carla, *Abitanti, di passaggio. Riflessioni filosofiche sull'abitare umano*, Aracne editrice, Roma, 2013.
- De Certeau, Michel, *L'invenzione del quotidiano*, Lavoro, Roma, 2010.
- De Giorgi, Margherita, Toscano, Cinzia, (a cura di), *Divenire amatore, divenire professionista. Teorie della pratica ed esperienze tra creazione artistica e partecipazione*, Dossier di «Antropologia e Teatro», n. 7, 2016.
- De Marinis, Marco (a cura di), *Drammaturgia dell'attore*, I quaderni del battello ebbro, Porretta Terme, 1997.
- De Marinis, Marco, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma, 2000.
- De Marinis, Marco, *Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, Id. (a cura di), *Seminario sull'attore*, numero monografico di «Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo», n. 13, autunno 2005, pp. 7-28.
- De Marinis, Marco, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma, 2013.
- De Marinis, Marco, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, Cue Press, Imola, 2016.
- De Marinis, Marco, Ferraresi, Roberta (a cura di), *Pensare il teatro. Nuova teatrologia e Performance Studies*, numero monografico di «Culture Teatrali», XIX, n. 26, 2017.
- De Marinis, Marco, *Per una politica della performance*, Editoria & Spettacolo, Spoleto, 2020.

- De Marinis, Marco, *From the Theatre As a Cure to the Politics of Performance, Passing Through Social Theatre*, in Claudio Bernardi, Giulia Innocenti Malini (a cura di), *Performing the social. Education, Care and Social Inclusion through Theatre*, Franco Angeli, Milano, 2021, pp. 35-44
- Deriu, Fabrizio, *Il paradigma teatrale. Teoria della performance e scienze sociali*, Bulzoni, Roma, 1998.
- Deriu, Fabrizio, *Lo "spettro ampio" delle attività performative*, in Schechner, Richard, *Magnitudini della performance*, Bulzoni, Roma, 1999.
- Deriu, Fabrizio, *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma, 2012.
- Derrida, Jacques, *Mal d'archivio: un'impressione freudiana*, Filema, Napoli, 1996.
- Dewey, John, Bentley, Arthur F., *Knowing e the Know*, Beacon Press, Boston 1949.
- Di Palma, Guido, *La conquista dell'esperienza nel lavoro dell'attore. Tradizione, ricerca e nostalgia*, in «Biblioteca Teatrale. Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo», n. 138, 2022, pp. 131-145.
- Di Palma, Guido, *Sull'uso, il ri-uso e l'invenzione dei saperi teatrali. Pedagogia della formazione e pedagogia nella creazione*, in Id. (a cura di), *Trasmissione dei saperi performativi. Pedagogia della formazione e pedagogia nella creazione*, numero monografico di «Biblioteca teatrale», I, Bulzoni, Roma 2023, pp. 39-74.
- Ferrajoli, Luigi, *Cittadinanza, proprietà, diritti della persona*, in «Politica ed economia», n. 3, 1993, pp. 49-53.
- Fiaschini, Fabrizio, *Teatri di confine: problemi epistemologici e metodologici*, in Claudio Bernardi, Benvenuto, Cuminetti, Sisto Dalla Palma (a cura di), *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, EuresisEdizioni, Milano 2000, pp. 275-353.
- Fiaschini, Fabrizio, *Processo vs prodotto? Uno sguardo retrospettivo sui rapporti fra teatro, scuola e animazione*, in «Il Castello di Elsinore», XXVIII, 2015, pp. 93-108.
- Fiaschini, Fabrizio, *Le passioni tristi e l'eredità (rimossa) dell'animazione teatrale*, in «Il castello di Elsinore», n. 73, 2016, pp. 75-90.
- Fiaschini, Fabrizio, *Alle radici del teatro sociale: la pratica rivoluzionaria di Asja Lacis*, in Giaime Alonge, Andrea Marvano, Armando Petrini (a cura di), *L'ottobre delle arti*, Accademia University Press, Torino, 2019, pp. 211-231.
- Fiaschini, Fabrizio, *Teatro sociale: gesto e spazio di gioco*, in Id. (a cura di), *Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale*, Bulzoni, Roma 2022, p. 43-64.
- Fiaschini, Fabrizio *Non solo Brecht: gioco e teatro in Walter Benjamin*, in «Paradigmi», n. 2, 2024, pp. 227-243.

- Fiaschini, Fabrizio *Teatro e città: tre microstorie milanesi*, in Vittorio Fiore, Simona Scattina (a cura di), *La città teatrale: per un recupero di spazi e memorie*, Cue Press, Imola, 2024.
- Fiaschini, Fabrizio, *Disciplina teatrale, disciplina di vita: teatri-monastero e pedagogia d'attore*, in Di Palma, Guido, Irene, Scaturro (a cura di), *La pedagogia nel teatro sociale, Per-formare il sociale. Tomo III*, Bulzoni, Roma, 2024, pp. 311-320.
- Fiaschini, Fabrizio, *Fuori posto: il movimento indisciplinato del teatro fra arte, politica e società*, in AA.VV., *La malattia che cura il teatro. Esperienza e teoria nel rapporto tra scena e società*, a cura di Andrea Porcheddu e Cecilia Carponi, Dino Audino, Roma, 2020, pp. 46-53.
- Fischer-Lichte, Erika, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, ed. it. a cura di Tancredi Gusman, Carocci editore, Roma, 2004.
- Foucault, Michel, *Archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano, 1996.
- Franceschinelli, Roberta (a cura di), *Spazi del possibile: i nuovi luoghi della cultura e le opportunità della rigenerazione*, Franco Angeli, Milano, 2021.
- Franco, Mark, *The Dancing Body in Renaissance Choreography (c. 1416-1589)*, Summa, Birmingham, 1986.
- Franco, Susanne, Nordera, Marina (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, UTET, Novara-Torino, 2010.
- Fronzi, Giacomo, *Performance. Un itinerario filosofico e storico-artistico*, Castelveccchi Editore, Roma, 2025.
- Galli, Carlo, *Spazi politici. L'età moderna e l'età globale*, Il Mulino, Bologna, 2001.
- Garparini, Francesca, *Giuliano Scabia. Scala e sentiero verso il Paradiso*, in Angela Borghesi, Massimo Marino, Laura Vallortigara, *Giuliano Scabia*, in «Riga 47», Quodlibet, Macerata 2023.
- Gentili, Dario, *Topografie politiche. Spazio urbano, cittadinanza, confini in Walter Benjamin e Jacques Derrida*, Quodlibet Studio, Macerata, 2009.
- Giacchè, Piergiorgio, *Una equazione fra antropologia e teatro*, in «Teatro & Storia», n. 17, X, 1995, pp. 37-64. Giacchè, Piergiorgio, *Politica culturale e cultura teatrale*, in «Primafila: mensile di teatro e di spettacolo dal vivo», n. 49, Editalia, novembre 1998.
- Giddens, Anthony, *La società europea degli anni Ottanta: divisioni di classe, conflitto di classe e diritti di cittadinanza*, in Pasquino, Gianfranco (a cura di), *Le società complesse*, Il Mulino, Bologna 1983.
- Gruppo di Drammaturgia 2 dell'Università di Bologna, *Il Gorilla Quadrumano. Fare teatro / fare scuola. Il teatro come ricerca delle nostre radici profonde*, a cura di Angela Borghesi e Massimo Marino, Quodlibet, Macerata, 2025.
- Guarino, Raimondo (a cura di), *Teatri, luoghi, città*, Officina, Roma, 2008.

- Guccini, Gerardo, Petrini, Armando (a cura di), *Thinking the Theatre. New Theatrology and Performance Studies*, Dipartimento delle Arti e AlmaDL, Bologna, 2018.
- Guidotti, Mario, *Il Teatro Povero di Monticchiello*, Images70, Padova, 1974.
- Guidotti, Mario, “*Teatro Povero*” di Monticchiello, *introduzione storica*, in Fresta, Mariano (a cura di), *Il teatro delle radici. Teatro Povero di Monticchiello. Atti del Convegno, 16/17 maggio 1992*, Editrice Le Balze, Montepulciano, 1996.
- Held, David, *Modelli di democrazia*, Il Mulino, Bologna, 1989.
- Held, David (a cura di), *Between State and Civil Society: Citizenship*, in Andrews, Geoff (a cura di), *Citizenship*, Lawrence & Wishart Publ., London, 1991.
- Innocenti Malini, Giulia, *Breve storia del teatro sociale in Italia*, Cue Press, Imola, 2021.
- Kaye, Nick, *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, Routledge, London-New York, 2000.
- Liberovici, Sergio, Rostagno, Remo, *Un paese. Esperienze di drammaturgia infantile*, La Nuova Italia, Firenze, 1973.
- Locatelli, Stefano, *Teatro pubblico servizio? Studi sui primordi del Piccolo Teatro e sul sistema teatrale italiano*, Centro delle Arti, Milano, 2015.
- Manzoli, Giacomo, Paltrinieri, Roberta (a cura di), *La dimensione della cultura nei processi di Welfare Culturale*, Franco Angeli, Milano, 2021.
- Marino, Massimo, *Il Poeta d’Oro. Il gran teatro immaginario di Giuliano Scabia*, La casa Uscher, Firenze-Lucca, 2022.
- Marshall, H. Thomas, *Cittadinanza e classe sociale*, UTET, Torino, 1976.
- Mazzaglia, Rossella, *Teatri altri: dallo spazio al paesaggio della scena italiana*, Cue Press, Imola, 2024.
- Mazzaglia, Rossella, Paltrinieri, Roberta, Pontremoli, Alessandro (a cura di), *Danzare la città. La partecipazione culturale dei giovani al Bologna Portici Festival*, FrancoAngeli, Milano, 2024.
- McKenzie, John, *Perform or Else. From Discipline to Performance*, Routledge, London and New York, 2001.
- Meldolesi, Claudio, *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali*, in «Teatro e Storia», n.s., n. 33, pp. 357-378.
- Meldolesi, Claudio, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate del teatro italiano*, Bulzoni, Roma, 1987.
- Meldolesi, Claudio, *La fuoriuscita*, in Andrea, Mancini (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Titivillus, Corazzano, 2008, pp. 311-313.

- Montanelli, Marina, *Il palinsesto della modernità. Walter Benjamin e i Passages di Parigi*, Mimesis, Milano, 2022.
- Moretti, Giovanni, *Sporcarsi nella realtà*, in «Primafila: mensile di teatro e di spettacolo dal vivo».
- Morinaga, Maki Isaka, *Osana Kaoru's Dilemma: "Amateurism by Professionals" in Modern Japanese Theatre Author(s)*, in «TDR», Vol. 49, N. 1, Primavera 2005, pp. 119-133.
- Morteo, Gian Renzo, *L'animazione come propedeutica al teatro*, Giappichelli, Torino, 1977.
- Nancy, Jean-Luc, *La città lontana*, Ombre Corte, Verona, 2002.
- Pallasmaa, Juhani, *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi*, Jaka Book, Milano, 2007.
- Paltrinieri, Roberta (a cura di), *Il valore sociale della cultura*, Franco Angeli, Milano, 2022.
- Pasqui, Gabriele, *Città popolazioni politiche*, Jaka Book, Milano, 2008.
- Pasqui, Gabriele, *Il ritmo, lo spazio e il movimento delle popolazioni urbane: appunti per un programma di ricerca*, in Bossi, Paolo, Moroni, Stefano, Poli, Matteo (a cura di), *La città e il tempo: interpretazione e azione*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 2010.
- Passatore, Franco, *L'animazione - Dalla scuola al sociale*, in «La scrittura scenica», n. 10, 1975, pp. 15-16.
- Pedullà, Carmen, *Il teatro partecipativo: paradigmi ed esperienze. Focus su Roger Bernat\_FFF e Rimini Protokoll*, Titivillus, Corazzano, 2021.
- Perissinotto, Loredana, *Animazione Teatrale. Le idee, i luoghi, i protagonisti*, Carocci, Roma, 2004.
- Pontremoli, Alessandro, Rossi Ghiglione, Alessandra, Alonzo, Giulia (a cura di), *Teatro, Comunità e Innovazione. Vent'anni di SCT Centre*, Franco Angeli, Milano, 2024.
- Quadri, Franco, *Trecento contadini raccontano la loro storia*, in «Panorama», 30 luglio 1970.
- Ricoeur, Paul, *Tempo e racconto*, Jaka Book, Milano, 1986.
- Ricoeur, Paul, *La memoria, la storia, l'oblio*, edizione italiana a cura di Daniella Iannotta, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2003.
- Ricoeur, Paul, *Architettura e narrativa*, in Franco Riva (a cura di), *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricoeur*, in Franco Riva (a cura di), *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricoeur*, Castelvechi Editore, Roma, 2013, pp. 79-93.
- Ricoeur, Paul, *Urbanizzazione e secolarizzazione*, in Franco Riva (a cura di), *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricoeur*, Castelvechi Editore, Roma, 2013, pp. 107-121.
- Ripellino, Angelo Maria, *Satana e i suoi sacrestani*, in «L'Espresso», 5 agosto 1973.
- Riva, Franco, *L'angoscia dell'abitare. Ricoeur, Lyotard e la città postmoderna*, in Id. (a cura di), *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricoeur*, Castelvechi Editore, Roma, 2013, pp. 15-23.
- Rossi Ghiglione, Alessandra, *Teatro sociale e di comunità: drammaturgia e messa in scena con i gruppi*, Dino Audino, Roma, 2013

- Rovatti, Pier Aldo, *Architettura e Narratività nel pensiero di P. Ricœur. Storia di una applicazione inaspettata*, in De Rossi, Pietro, De Luca, Claudio, Tondo, Emanuela (a cura di), *Architettura e narratività*, Unicopoli, Milano, 2000, pp. 63-69.
- Ruffini, Franco, *L'attore che vola. Boxe, acrobazia, scienza della scena*, Bulzoni, Roma, 2010.
- Ruffini, Franco, *Bobò: lezioni, non solo emozioni*. Lettera, in «Teatro e Storia», XXXIII, n. 40, 2019, pp. 383-387.
- Sacchi, Annalisa, «*Il privilegio di essere ricordata*». *Su alcune strategie di coreutica memoriale*, in Franco, Susanne, Nordera, Marina (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia, Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, UTET, Novara-Torino, 2010, pp. 107-122.
- Sacchi, Annalisa, *Quelli che volevano tutto: alle origini del social turn in Italia, Giuliano Scabia e il caso del decentramento torinese*, in Fabrizio Fiaschini (a cura di), *Controcampi, Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale*, Bulzoni, Roma 2022, pp. 83-106.
- Scabia, Giuliano, *Teatro di avvenimenti*, in «Sipario», n. 255, luglio 1967.
- Scabia, Giuliano, *Nuovo spazio, nuovo teatro, nuova cultura*, in «Sipario», n. 291, luglio 1971.
- Scabia, Giuliano, *Scontri generali I (bianco)* in Id., *Teatro nello spazio degli scontri*, Bulzoni, Roma, 1973, pp. 71-194.
- Scabia, Giuliano, *Scontri generali II (nero)*, in Id., *Teatro nello spazio degli scontri*, Bulzoni, Roma, 1973, pp. 460-505.
- Scabia, Giuliano, Casini Ropa, Eugenia, *L'animazione teatrale*, Guaraldi, Rimini-Firenze, 1978.
- Scabia, Giuliano, *L'insurrezione dei semi. Sentiero per attori ricercatori*, Ubulibri, Roma, 2000.
- Scabia, Giuliano, *Il bambino d'oro*, apparso per la prima volta in Id., *Una signora impressionante*, Edizioni Casagrande, Bellinzona 2019, pp. 57-66.
- Scabia, Giuliano, *Scala e sentiero verso il Paradiso. Trent'anni di apprendistato teatrale attraversando l'università*, La Casa Usher, Firenze-Lucca, 2021.
- Scabia, Giuliano, *Forse un drago nascerà. Un'avventura pedagogica di teatro con i ragazzi*, Babalibri, Milano, 2022.
- Scabia, Giuliano, *Azioni di decentramento. Ricerca di un teatro organico*, ora in Id., *Teatro nello spazio degli scontri 1964-1971*, a cura di Massimo Marino, Marsilio, Venezia, 2024, pp. 657-718.
- Scabia, Giuliano, *I burattini di Brecht* in Id., *Teatro nello spazio degli scontri 1964-1971*, in *Teatro nello spazio degli scontri 1964-1971*, a cura di Massimo Marino, Marsilio, Venezia, 2024, pp. 247-252.
- Scabia, Giuliano, *Laboratorio aperto a Roma*, in Id., *Teatro. Teatro Vagante 1971-1973*, a cura di Massimo Marino, Marsilio, Venezia, 2025, pp. 447-458.

- Scabia, Giuliano, *Quattordici azioni per quattordici giorni, ora Teatro nello spazio degli scontri 1964-1971*, a cura di Massimo Marino, Marsilio, Venezia, 2024, pp. 825-854.
- Scabia, Giuliano, *Teatro nello spazio degli scontri 1964-1971*, a cura di Massimo Marino, Marsilio, Venezia, 2024.
- Scabia, Giuliano, *Teatro in Tempo Pieno. Laboratorio aperto con gli adulti (1972, Castro Marina, Puglia)*, in Id., *Teatro Vagante. 1971-1973*, a cura di Massimo Marino, Marsilio, Venezia 2025, pp. 409-429.
- Schechner, Richard, *La teoria della performance, 1970-1983*, a cura di Valentina Valentini, Bulzoni, Roma 1984.
- Schechner, Richard, *The Future of Ritual. Writings on culture and performance*, Routledge, New York, 1993.
- Schechner, Richard, *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di Dario Tomasello, prefazione di prefazione di Marco De Marinis, Cue Press, Imola, 2018.
- Schiavone, Giulia, *Il corpo abitante. Una prospettiva pedagogica per la valorizzazione del patrimonio culturale attraverso le arti performative*, in «Encyclopaideia – Journal of Phenomenology and Education», Vol. 25, n. 60, 2021.
- Schino, Mirella, *Alchimisti della scena. Teatri laboratori del Novecento europeo*, Laterza, Roma-Bari, 2009.
- Seragnoli, Daniele, *Il corpo ritrovato. Riflessioni sull'esperienza di laboratorio teatrale*, in Angela M. Andrisano (a cura di), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Carocci, Roma, 2006, pp. 225-244.
- Taviani, Ferdinando, *Amatorialità. Riflessioni a partire dal dilemma di Osanai Kaoru. Teatro euroasiano, teatralogia comparata e l'emisfero amatoriale*, in «Teatro e Storia», n. 26, 2005, pp. 263-313.
- Touraine, Alain, *Libertà, uguaglianza, diversità. Si può vivere insieme?*, Il Saggiatore, Milano, 1998.
- Taylor, Diana, *The Archive and The Repertoire. Performing cultural memory in the Americas*, Duke University Press, Durham, 2003.
- Taylor, Diana, *Performance*, Duke University Press, Durham and London, 2016.
- Taylor, Diana, *Performance, politica e memoria culturale*, a cura di Fabrizio Deriu, Artemide, Roma, 2019.
- Valenti, Cristina, *Dal non attore al nuovo attore: l'alterità sulle scene del nuovo millennio*, in Ead. (a cura di), *Il nuovo attore. Con un focus sul teatro in carcere al tempo del coronavirus*, in «Quaderni di teatro carcere», n. 7-8, 2019-2020, pp. 18-19.

- Valenti, Cristina, *Fondamenti del non attore*, in Fabrizio, Fiaschini (a cura di), *Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale*, Bulzoni, Roma, 2022, pp. 66-81.
- Valentini, Valentina, *Il teatro contemporaneo: 1989-2019*, Carocci, Roma, 2020.
- Vitta, Maurizio, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino, 2008.
- Wallon, Emmanuel, *Putting Public Space into Perspective in the Performing Arts and Street Arts*, in Zincone, Giovanna, *Due vie alla cittadinanza: il modello societario e il modello statalista*, in «Rivista italiana di scienza politica», n. 2, 1989, pp. 223-265.
- Zincone, Giovanna, *Da sudditi a cittadini*, Il Mulino, Bologna, 1992.
- Zolo, Danilo (a cura di), *La Cittadinanza. Appartenenza, identità, diritti*, Laterza, Bari, 1994.

## SITOGRAFIA

(Ultimo accesso: 23 gennaio 2026)

- Agamben, Giorgio, *Abitare e costruire*, in «Una voce. Rubrica di Giorgio Agamben»: <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-abitare-e-costruire>.
- Agamben, Giorgio, *Per una ontologia e una politica del gesto*, in Id., *Giardino di studi filosofici. Gesto*, Quodlibet, Lavis 2018: <https://www.quodlibet.it/toc/404>
- Baravalle, Marco, *Curare e governare. Bourriaud e Obrist: la svolta relazionale della curatela*, in «OperaViva magazine», 19 dicembre 2016: <https://operavivamagazine.org/curare-e-governare/>.
- Musarò Elena, Intervista a Vignai Arturo, Monticchiello (SI), Progetto “Il Teatro Povero di Monticchiello fra ieri e oggi”, Collezione Ormete (ORMT-17c): <<https://www.patrimoniorale.ormete.net/...>>,
- Scabia, Giuliano, *Note intorno al Teatro Vagante*, in «Ricerche di s/confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali», *Dossier 1. Agire il paesaggio. Teatri, pensieri, politiche del 'luogo'*: <https://hdl.handle.net/1889/2279>.
- Compagnia Sanpapié: <https://www.sanpapie.com/>.
- Cupola Arnaboldi: <https://www.cupolarnaboldi.it/>.
- Decreto Ministeriale n. 351 del 09-04-2022, Ministero dell'Università e della ricerca: <https://www.mur.gov.it/it/atti-e-normativa/decreto-ministeriale-n351-del-09-04-2022>.
- Instituto de Investigação e Formação Avançada (IIFA) dell'Università di Évora: <https://www.uevora.pt/unidades/organicas/iifa/eventos?item=42750>.
- Progetto Age Against The Machine, Évora: <https://www.ageagainstsmachine.uevora.pt/research.html>.

Progetto Dancing Bruno. Ballando con il libro!: <https://www.sanpapie.com/portfolio/dancing-bruno-ballando-con-il-libro/>.

Sistema Bibliotecario di Pavia: <https://biblioteche.comune.pavia.it/biblioteche-di-quartiere>.

## APPENDICE

---

## **APPENDICE 1. MATERIALI PROGETTUALI**

**DANCING BRUNO. BALLANDO CON IL LIBRO! – Ideazione**

- 1) Dossier Spettacolo Dancing Bruno
- 2) Scheda del progetto presentata al Comune di Pavia

## Dancing Bruno – Ballando con il libro!

<b>SCHEDA PROGETTO</b>	
<b>Nome progetto</b>	Dancing Bruno – Ballando con il libro!
<b>Area di intervento</b>	Vallone, Biblioteca “Varesi” Borgo Ticino, Biblioteca “Angelo Gambini” Pavia Ovest, Biblioteca “Lia Bolocan” Biblioteche riaperte e rianimate nel progetto “Bibliinsieme” e spazio urbano dei quartieri di appartenenza.
<b>Sede</b>	Comune di Pavia – Settore Scuola Politiche Giovanili e Cultura - Assessorato all'Istruzione, Formazione Professionale, Mense Scolastiche, Politiche Giovanili e Politiche della Famiglia
<b>Partner</b>	Università degli Studi di Pavia – Officine Creative
<b>Descrizione sintetica della collaborazione scientifica</b>	In relazione alla convenzione tra la Scuola di Dottorato dell'Università degli Studi di Pavia in Scienze del testo letterario e musicale (ciclo VIII, borsa PNRR) e il Comune di Pavia, Settore Scuola Politiche Giovanili e Cultura - Assessorato all'Istruzione, Formazione Professionale, Mense Scolastiche, Politiche Giovanili e Politiche della Famiglia, si propone di configurare la collaborazione scientifica della Dott.ssa Eva Corbari in un percorso di formazione alla progettazione e curatela nell'ambito delle politiche culturali urbane dell'Assessorato. Il seguente progetto sarà focalizzato sulla promozione dell'identità territoriale attraverso gli strumenti delle arti performative e delle pratiche di residenza d'artista nello spazio pubblico. Il percorso di ricerca e di formazione si configura come un'esperienza sul campo di progettazione e curatela, ai fini della costruzione di modelli di policy condivisi: nel primo trimestre l'attività si concentra sull'innescare della progettualità e si sviluppa nel secondo trimestre come curatela, con attività di riadattamento, affiancamento e mediazione tra PA, collaboratore artistico e bacino d'utenza civico.
<b>Descrizione sintetica del progetto</b>	<b>Contesto</b> La proposta intercetta due ordini di contesti: la rigenerazione dello spazio urbano e delle relazioni tra cittadini dei quartieri di Pavia e la valorizzazione del patrimonio culturale pavese, con particolare riferimento al patrimonio bibliotecario come generatore di relazione e prossimità. Siamo infatti di fronte alla stringente necessità di ricreare e trasmettere emozioni e memorie condivise riscoprendo inaspettate tradizioni comuni. Diversi sono i fattori a cui far fronte, quali l'impatto dell'isolamento imposto dalla recente pandemia di Covid-19, le caratteristiche anagrafiche del bacino dei fruitori delle biblioteche (popolazione anziana e studentesca soprattutto), la storica

compresenza in città di anime di diverse generazioni e provenienza (in particolare i cittadini e gli studenti fuori-sede). In questo senso, Pavia si configura come un centro culturale in potenza, che può sviluppare nuove risorse proprio valorizzando la prossimità delle distanze e incrementando le azioni di rete: da una parte la città sede dell'Università, dall'altra una cintura residenziale che circonda il centro cittadino, rimanendone spesso "ai margini". In questa direzione, il linguaggio performativo e della danza può trovare nuova linfa in progettualità che escono dai luoghi canonici, rivolgendosi a spazi aperti e contesti di quartiere più isolati, in tre direzioni: come movimento ed attraversamento degli spazi di vita, come ponte e riconnessione dei corpi, universalmente comprensibile, come generatore di narrazioni che, da individuali, possono farsi collettive.

### **Tipologia di intervento**

Il Centro Studi OFFICINE CREATIVE dell'Università di Pavia si propone di collaborare con la progettualità del SETTORE SCUOLA POLITICHE GIOVANILI E CULTURA, a partire dalla comune volontà di valorizzare forme di partecipazione culturale e politiche di coesione territoriale, favorendo un'azione artistica e teatrale per lo sviluppo di capacità creative ed espressive di cittadinanza. Si propone di contribuire al progetto "BIBLIOINSIEME" del Comune e all'azione di rigenerazione dei territori coinvolti da parte delle Associazioni di Terzo Settore, attraverso il progetto "DANCING BRUNO – BALLANDO CON IL LIBRO!", a cura della compagnia di danza e performance SANPAPIÈ. In tale contesto, quest'azione performativa prevede interazioni tra istituzioni culturali della città, gli abitanti e gli spazi comuni di quartieri diversi: da bacini storicamente isolati e separati a potenziali territori di relazioni tra differenze. Particolare rilevanza assume l'ipotesi di coinvolgere gli spazi dell'Università di Pavia (Auditorium di San Tommaso e Biblioteca di Studi Umanistici) e la popolazione studentesca che li frequenta, in particolare gli studenti del corso di laurea magistrale in *Scritture e Progetti per le Arti Visive e Performative*. Il progetto prevede la partecipazione attiva degli abitanti come attori in una performance urbana, a partire dal format originario della performance danzata *Dancing Bruno*: una sala da ballo, dove i ritmi sia della danza popolare sia della danza di altre culture vengono incarnati da una rassegna di personaggi legati ai temi del sentirsi stranieri nel mondo e a sé stessi, dello stare fuori posto e della possibilità di riscoprire l'incontro giocoso e fragile tra corpi.

Si agirà dunque attraverso esperienze laboratoriali in cui gli abitanti creano insieme agli artisti personaggi e azioni performative nello spazio pubblico, a stretto contatto con il contesto locale e con le associazioni che vi operano. La residenza d'artista sarà poi finalizzata alla costruzione di una performance restitutiva su tutti gli spazi urbani coinvolti.

### **Modalità**

L'intervento proposto si configura come una residenza d'artista della compagnia SANPAPIÈ, strutturata in un due momenti.

1) Un ciclo trimestrale di appuntamenti laboratoriali a cadenza settimanale, durante i quali un drammaturgo, due attori e un coreografo/danzatore agiscono su quattro territori: le tre Biblioteche del Vallone, di Borgo Ticino, e Pavia Ovest con le aree urbane circostanti e gli spazi universitari dell'Auditorium di San Tommaso e della Biblioteca di Studi Umanistici. Ogni

	<p>laboratorio prevede la partecipazione di quindici persone per gruppo, reclutati tramite una call tra gli utenti delle biblioteche, gli abitanti dei quartieri, e gli studenti universitari. Negli spazi delle Biblioteche e dell'Università avverrà il lavoro di rielaborazione della drammaturgia di <i>Dancing Bruno</i>, con temi e personaggi creati dal patrimonio librario e dai vissuti personali. Nello spazio urbano dei quartieri e negli spazi d'Auditorium di San Tommaso, i lettori, gli abitanti e gli studenti diventano performer e danzatori, tramite la ricreazione di questi personaggi e il lavoro con le azioni fisiche.</p> <p>2) Una residenza intensiva di due settimane, che prevede la costruzione di una prova aperta, esito dei laboratori in forma di evento finale, recuperando anche elementi dello spettacolo originale <i>Dancing Bruno</i>. Il periodo di residenza prevede momenti di creazione condivisa tra i quattro gruppi di cittadini coinvolti, muovendosi da un luogo all'altro tramite un'azione performativa che attraversa gli spazi.</p>
<p><b>A chi si rivolge</b></p>	<p>Il progetto è rivolto ad un target volutamente ampio e flessibile per età anagrafica, estrazione sociale e provenienza, in virtù dell'obiettivo di integrazione, mescolanza e dialogo tra comunità e luoghi storicamente separati. Si apre dunque all'utenza delle Biblioteche, agli abitanti dei tre quartieri coinvolti e agli studenti universitari, in particolare del corso di laurea magistrale in <i>Scritture e Progetti per le Arti Visive e Performative</i>.</p>
<p><b>Azioni e attività</b></p>	<p><b><u>Fase 1 - Promozione del progetto</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Elaborazione di un piano di comunicazione condiviso.</li> <li>- Creazione e diffusione di una call per reclutare i partecipanti.</li> <li>- Sopralluoghi condivisi degli spazi culturali e dei luoghi cittadini, incontri e consultazioni con le associazioni già coinvolte.</li> </ul> <p><b><u>Fase 2 – Laboratori</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Momenti formativi dedicati al gruppo, sui temi e la costruzione dello spettacolo <i>Dancing Bruno</i>: condivisione e commento partecipato, attraverso letture dei testi utilizzati per la scrittura scenica della performance.</li> <li>- Momenti di laboratorio settimanali: parte di ricreazione drammaturgica a partire dal patrimonio librario delle biblioteche, parte di danza e lavoro sulle azioni fisiche negli spazi di quartiere.</li> </ul> <p><b><u>Fase 3 – Residenza d'artista e allestimento performance</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Residenza intensiva di due settimane per elaborare la restituzione finale</li> <li>- Evento finale</li> </ul>
<p><b>Cronoprogramma</b></p>	<p>Da giugno a dicembre 2023, secondo i sei mesi previsti da convenzione, con un momento conclusivo tra gennaio e febbraio 2024.</p> <p>Con la seguente scansione generale:</p> <p><u>Giugno – luglio</u> Innesco, contatti con gli artisti, ideazione del progetto, avvio sopralluoghi condivisi e comunicazione</p>

	<p><u>Settembre – dicembre</u>  Attuazione del progetto.  Ottobre: call e reclutamento partecipanti  Novembre-gennaio: ciclo di laboratori</p> <p><u>Febbraio 2024-marzo2024</u>  Residenza d'artista e conclusione con spettacolo restitutivo aperto alla cittadinanza</p>
<b>Obiettivi principali</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- formare il dottorando in materia di progettazione di politiche culturali all'interno delle PA;</li> <li>- avvicinare il dottorando alla pratica della curatela di un progetto di spettacolo dal vivo;</li> <li>- favorire il dialogo del bacino universitario con il territorio e le istituzioni cittadine;</li> <li>- indagare sul campo le ricadute in termini di <i>policy</i> di processi artistici a base performativa nello spazio pubblico;</li> <li>- raccogliere dati sul campo riguardo le pratiche attoriali dell'abitante nello spazio pubblico;</li> <li>- favorire tramite i linguaggi della performance la fruizione attiva da parte della cittadinanza del patrimonio culturale, come bene comune e patrimonio di valori;</li> <li>- avvicinare la cittadinanza alla pratica dei linguaggi performativi, avviando un processo di partecipazione attiva e di co-creazione delle azioni artistiche;</li> <li>- promuovere e valorizzare l'identità territoriale attraverso il teatro;</li> <li>- favorire tramite la pratica performativa relazioni e incontri di bacini di cittadinanza isolati e separati;</li> <li>- favorire la sostenibilità di un'azione di co-progettazione a base performativa.</li> </ul>
<b>Costi</b>	<p><b><u>Voci di costo</u></b></p> <p>Curatela del progetto = 1.500 euro  Laboratori = 3.000 euro  Residenza = 1.000 euro  Allestimento performance = 1.000 euro</p> <p>Totale = 6.500 euro</p>

**DANCING BRUNO. BALLANDO CON IL LIBRO! –**

**Call e comunicati stampa**

- 1) Call
- 2) Comunicato stampa
- 3) Comunicato stampa Performance Finale



COMUNE DI PAVIA



Percorso di coprogettazione per la riapertura e l'animazione delle biblioteche di quartiere di Pavia



UNIVERSITÀ  
DI PAVIA



officine  
creative



FONDAZIONE  
BANCA DEL MONTE  
DI LOMBARDIA



SANPAPIÉ

## ***Dancing Bruno - Ballando con il libro!***

### **Leggere e danzare in biblioteca**

**Ciclo di laboratori e performance (novembre 2023 - marzo 2024)**

**Open Call dal 23 ottobre 2023 al 8 novembre 2023**

#### **Ideazione e curatela**

*Dancing Bruno. Ballando con il libro!* è un ciclo di laboratori gratuiti rivolto a tutti gli amanti della lettura e della danza, che non richiede specifiche professionalità artistiche. Il progetto intende coinvolgere gruppi di cittadini lettori e danzatori e studenti universitari in un'avventura creativa comune negli spazi di alcune biblioteche della città e nello spazio urbano circostante ("Angelo Gambini" in Borgo Ticino, "Lia Bolocan" a Pavia Ovest, "G. Varesi" al Vallone e la "Biblioteca di Studi Umanistici" in San Tommaso) per arrivare alla realizzazione di uno spettacolo pubblico finale. L'iniziativa nasce dalla collaborazione tra il **Comune di Pavia** e **Officine Creative** (laboratorio di produzione per le arti visive e performative dell'Università di Pavia) e si inserisce nell'ambito del progetto **Biblioinsieme** per la rigenerazione dei territori coinvolti (promosso dal Settore Scuola Politiche Giovanili e Cultura - Assessorato all'Istruzione, Formazione Professionale, Mense Scolastiche, Politiche Giovanili e Politiche della Famiglia). Il progetto, ideato all'interno del percorso di ricerca di dottorato di Eva Corbari, sarà affidato alla curatela artistica della compagnia di danza e *performing arts* **Sanpapié**.

#### **Descrizione del progetto**

Il progetto nasce dal desiderio di coinvolgere le biblioteche di Pavia e gli abitanti della città nella ricerca sperimentata dalla compagnia Sanpapié per la creazione dello spettacolo *Dancing Bruno*: un format laboratoriale che unisce più linguaggi (la lettura, il teatro, la danza) sotto il cappello del ballo popolare, dando vita a una rassegna di personaggi-danzatori che vivono il loro sentirsi stranieri nel mondo e a sé stessi, l'incontro fragile tra i corpi, il gioco di stare in relazione nei propri spazi di vita. Ad unire questi personaggi, il ballo popolare come forma "democratica" di danza, che fornisce strumenti fisici semplici, chiari ed accessibili a tutti, rendendolo, da sempre, la forma rituale più spontanea di celebrazione e aggregazione comunitaria.

Dal punto di vista pratico, il progetto prevede la formazione di tre gruppi di cittadini da 20 partecipanti, uno per quartiere (Borgo Ticino, Pavia Ovest, Vallone) e un gruppo di 20 studenti universitari (San Tommaso), guidati da un drammaturgo, un attore e due danzatori dei Sanpapié. All'interno di tre laboratori, i gruppi metteranno in relazione creativa, negli spazi delle



biblioteche e nei luoghi urbani circostanti, il piacere e il patrimonio immaginario della lettura con i luoghi e le storie del loro territorio di vita, unificandoli attraverso i linguaggi della performance e della danza. Nasceranno così personaggi e narrazioni che, intrecciando vita personale e vita letteraria, daranno corpo e significato emotivo ai luoghi e alle relazioni individuali e collettive.



Il percorso si concluderà con incontri intensivi pomeridiani durante i quali gli abitanti-danzatori dei diversi quartieri e di diverse generazioni si incontreranno e produrranno un esito aperto al pubblico, per il riavvicinamento danzato tra corpo e spazi dell'abitare, condivisione intima di sentimenti e memorie.

### **Struttura dei laboratori**

Il progetto prevede tre incontri da tre ore per ciascun gruppo e per ciascuna biblioteca e territorio di appartenenza: uno a novembre, uno a dicembre, uno a gennaio (il calendario è in via di definizione). Gli incontri si terranno ogni **venerdì**, dalle 16.30 alle 19.30, a partire da **venerdì 10 novembre 2023**, fino a **venerdì 2 febbraio 2024**. Ad ogni incontro verrà affidato un linguaggio con cui esprimersi creativamente in costante dialogo con gli altri: testo e drammaturgia, linguaggio teatrale, corpo e gesto, con l'apprendimento di passi e coreografie della danza come elemento centrale comune all'intero percorso.

La fase intensiva occuperà i pomeriggi di **due fine settimana** (venerdì-sabato-domenica) tra **febbraio e marzo 2024**. Si arriverà infine alla costruzione di uno spettacolo finale aperto al pubblico, previsto per la prima settimana di marzo.

### **Modalità di candidatura**

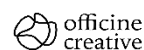
La partecipazione è gratuita. Per candidarsi non si richiedono specifiche competenze artistiche, né teatrali e di danza e non sono previsti limiti di età. La call è aperta fino ad esaurimento posti (20 per ciascun laboratorio). In caso di sovrannumero verrà data priorità agli iscritti alle biblioteche. Per la selezione si richiede di compilare il modulo in allegato alla call. Il modulo andrà inviato alla mail [dancingbruno@comune.pv.it](mailto:dancingbruno@comune.pv.it) entro e non oltre l'8 novembre 2023, oppure consegnato al front office delle biblioteche coinvolte entro la medesima data.

### **SANPAPIÉ**

Sanpapié è un progetto di ricerca artistica nato nel 2008 legato al corpo e alle sue innumerevoli capacità comunicative, espressive e performative. Un nucleo artistico, diretto da Lara Guidetti e in continua apertura, che esplora contaminazioni e processi creativi che sperimentano il linguaggio della danza nell'incontro con altre discipline, contesti non teatrali e pubblici diversi. Più di cinquanta opere hanno accompagnato la compagnia a muoversi tra Italia, Europa, Cina, Arabia Saudita, stabilendo collaborazioni progettuali, artistiche e umane che ne hanno nutrito l'impegno culturale, la riflessione sociale e lo slancio progettuale. Non è in uno stile univoco che si riflette il lavoro di Sanpapié ma, al contrario, nell'evoluzione del linguaggio come risposta alle provocazioni di una contemporaneità che allontana la definizione per un'idea più allargata di visione e composizione. Le tecniche della danza classica e contemporanea si fondono con pratiche fisiche provenienti da contesti paralleli come l'acrobatica, il ballo popolare e lo studio del teatro fisico e di parola. La compagnia è composta da artisti provenienti da diversi ambiti: danzatori e coreografi ma anche attori, compositori, registi, artisti visivi e tecnici, di età e formazioni diverse.

**Per informazioni:** [dancingbruno@comune.pv.it](mailto:dancingbruno@comune.pv.it)

A cura di



## *Dancing bruno: ballando con il libro!*

The Last Performance

LUNEDÌ 4 MARZO – ore 18.30

Cupola Arnaboldi – Pavia

**Lunedì 4 marzo 2024, alle ore 18.30**, andrà in scena, nello spazio della **Cupola Arnaboldi di Pavia**, la performance *Dancing Bruno: ballando con il libro!*, esito pubblico finale del ciclo di laboratori di danza e teatro con i cittadini e gli studenti dell'Università, curato dalla compagnia milanese di danza e *performing arts* **Sanpapié**, all'interno del progetto di rigenerazione urbana **Biblioinsieme** del **Comune di Pavia**, in collaborazione con **Officine Creative - laboratorio di produzione per le arti visive e performative dell'Università di Pavia** e il **Dottorato di Ricerca PNRR in Scienze del Testo Letterario e Musicale**.

**Trenta cittadini di ogni età, insieme agli studenti universitari**, si sono ritrovati in alcune **biblioteche di quartiere**, per confrontarsi, attraverso i **linguaggi del teatro e della danza**, con i personaggi evocati da libri e racconti, rielaborandoli attraverso il proprio immaginario in **nuovi profili inediti e originali che si incontreranno nella balera di Dancing Bruno, in un intreccio di corpi e di storie**.

Sono così emersi temi e situazioni comuni che prendono vita nei gesti e nei movimenti dei performer danzatori: il **sentirsi stranieri** nel mondo e a sé stessi, la **vulnerabilità** dei corpi, il **ballo popolare** come forma democratica e rituale di incontro tra individui e comunità.

Attraverso il rapporto con **il libro**, i cittadini hanno dunque realizzato una **partitura individuale e corale danzata e recitata** che ha popolato di storie le **biblioteche**, conferendo a questi spazi di **cultura** una rinnovata dimensione vitale, di relazione tra **generazioni differenti** e condivisione di **memorie personali**. La valorizzazione dei legami tra abitanti e spazi di vita ha trovato espressione tramite l'azione artistica di persone dai venti ai settant'anni, che hanno messo in gioco se stesse, divertendosi.

Dal punto di vista del processo, il ciclo gratuito di laboratori si è svolto nelle biblioteche di quartiere **Angelo Gambini** (Borgo Ticino), **Lia Bolocan** (Pavia Ovest) e **Giordano Varesi** (Vallone). I trenta cittadini e studenti partecipanti, molti dei quali senza alcuna esperienza teatrale e di danza, sono

stati inizialmente divisi in tre gruppi per ogni territorio di appartenenza. Dopo quattro mesi di laboratori incrociati, i gruppi si sono poi riuniti in sessioni intensive di lavoro che hanno portato a una grande creazione collettiva che animerà uno degli **spazi urbani più rappresentativi di Pavia: la Cupola Arnaboldi, cuore della città e, in questo caso, simbolo del legame fra centro e periferia.**

L'intero percorso verrà documentato attraverso un video realizzato e prodotto da **Officine Creative (Università di Pavia)**, che sarà poi presentato nelle Biblioteche di quartiere coinvolte, in una serie di appuntamenti che **intendono rafforzare il vincolo culturale di appartenenza fra i luoghi e il copro abitante della città.**

Inserita nel quadro del programma **Infrazioni | Libri, Visioni, Performance** dell'**Auditorium di San Tommaso**, la **performance urbana** giunge in un luogo simbolo del centro storico. Il **libro** come biglietto di ingresso al **Dancing**: una processione al ritmo di tango, il pavimento della Cupola come **pista da ballo** disegnata, che guida l'arrivo di un **coro**. Con costumi luminosi, timidi, sognatori o trepidanti, i **personaggi** si presentano alla **città**. Il **dialogo tra territori** prende forma grazie alla danza e al teatro, mentre le singole voci emergono dal **tappeto sonoro** sullo sfondo, per restituire ciò che è stato scritto e rivivere i **ricordi** e le **atmosfera** da cui le parole hanno preso vita. Il ballo unisce i **corpi: mazurka, polka, polka-techno, hully gully** e incursioni tra **pizzica** e **danza contemporanea**, in un crescendo finale di **partecipazione**.

L'ingresso è **libero**, aperto alla cittadinanza e agli studenti, fino a esaurimento posti.

Per informazioni: [auditorium@unipv.it](mailto:auditorium@unipv.it)

## **DANCING BRUNO. BALLANDO CON IL LIBRO! – Attuazione**

- 1) Schedatura partecipanti
- 2) Calendari

	<b>GAMBINI – BORGO TICINO</b>	<b>BOLOCAN – PAVIA OVEST</b>	<b>VARESI – VALLONE</b>
<b>ETA'</b>	Tra 20 e 30 (4) Tra 50 e 68 (4)	Da 60 a 75 (10)	Tra 20 e 30 (8) 60 (3)
<b>PROVENIENZA</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Borgo Ticino (2 + 1)</li> <li>- Esterni (centro) (2)</li> <li>- Studenti BSU (3) – Bio e Medicina</li> <li>- Studenti L (1)</li> </ul>	Pavia Ovest – Aps Cazzamali (10)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tra centro e Vallone (3)</li> <li>- Studenti BSU (2, 1 Vallone) – Medicina</li> <li>- Studenti LM (6)</li> </ul>
<b>COMPETENZE</b>	No: 6 Sì: 2	No: 10 Sì, ballo: 8	No: 8 Sì: 3
<b>NUMERO</b>	8	10	11

***DANCING BRUNO: BALLANDO CON IL LIBRO! –***  
**DATE BIBLIOTECA GAMBINI (Via dei Mille, 130 - 27100 Borgo Ticino - Pavia)**

DATA LABORATORIO	ORARI	TIPO DI INCONTRO
Venerdì 10/ 11/ 23	16.30-19.30	LAB TEATRO
Venerdì 1/ 12/ 23	16.30-19.30	LAB TESTO
Venerdì 19/ 01/ 24	16.30-19.30	LAB GESTO

DATA WEEKEND INTENSIVI	ORARI (luogo da definire)	TIPO DI INCONTRO
Sabato 10/ 02/ 24	14.00-19.00	INTENSIVO COMUNE A TUTTI
Domenica 11/ 02/ 24	14.00-19.00	INTENSIVO COMUNE A TUTTI
Venerdì 23/ 02/ 24	16.30-19.30	LAB INTENSIVO COMUNE A TUTTI
Venerdì 01/ 03/ 24	16.30-19.30	LAB INTENSIVO COMUNE A TUTTI
Sabato 02/ 03/ 24	14.00-19.00	INTENSIVO COMUNE A TUTTI
Domenica 03/ 03/ 24	14.00-19.00	INTENSIVO COMUNE A TUTTI

RESTITUZIONE FINALE APERTA AL PUBBLICO		
Lunedì 04 marzo 2024	Serale o pomeridiano da definire	PERFORMANCE PUBBLICA

***DANCING BRUNO: BALLANDO CON IL LIBRO! –***  
**DATE BIBLIOTECA BOLOCAN (Via Fratelli Cervi, 21/ 23 - Pavia)**

DATA LABORATORIO	ORARI	TIPO DI INCONTRO
Venerdì 17/ 11/ 23	15.00-18.00	LAB TEATRO
Venerdì 15/ 12/ 23	15.00-18.00	LAB TESTO
Venerdì 26/ 01/ 24	15.00-18.00	LAB GESTO

DATA WEEKEND INTENSIVI	ORARI (LUOGO DA DEFINIRE)	TIPO DI INCONTRO
Sabato 10/ 02/ 24	14.00-19.00	INTENSIVO COMUNE A TUTTI
Domenica 11/ 02/ 24	14.00-19.00	INTENSIVO COMUNE A TUTTI
Venerdì 23/ 02/ 24	16.30-19.30	LAB INTENSIVO COMUNE A TUTTI
Venerdì 01/ 03/ 24	16.30-19.30	LAB INTENSIVO COMUNE A TUTTI
Sabato 02/ 03/ 24	14.00-19.00	INTENSIVO COMUNE A TUTTI
Domenica 03/ 03/ 24	14.00-19.00	INTENSIVO COMUNE A TUTTI

RESTITUZIONE FINALE APERTA AL PUBBLICO		
Lunedì 04 marzo 2024	Serale o pomeridiano da definire	PERFORMANCE PUBBLICA

***DANCING BRUNO: BALLANDO CON IL LIBRO! –***  
**DATE BIBLIOTECA VARESI (Piazzale Torino – oppure “via Torino”, su Maps – Pavia)**

DATA LABORATORIO	ORARI	TIPO DI INCONTRO
Venerdì 24/11/23	16.30-19.30	LAB TEATRO
Venerdì 12/01/23	16.30-19.30	LAB TESTO
Venerdì 02/02/24	16.30-19.30	LAB GESTO

DATA WEEKEND INTENSIVI	ORARI	TIPO DI INCONTRO
Sabato 10/02/24	14.00-19.00	INTENSIVO COMUNE A TUTTI
Domenica 11/02/24	14.00-19.00	INTENSIVO COMUNE A TUTTI
Venerdì 23/02/24	16.30-19.30	LAB INTENSIVO COMUNE A TUTTI
Venerdì 01/03/24	16.30-19.30	LAB INTENSIVO COMUNE A TUTTI
Sabato 02/03/24	14.00-19.00	INTENSIVO COMUNE A TUTTI
Domenica 03/03/24	14.00-19.00	INTENSIVO COMUNE A TUTTI

RESTITUZIONE FINALE APERTA AL PUBBLICO		
Lunedì 04 marzo 2024	Serale o pomeridiano da definire	PERFORMANCE PUBBLICA

## **APPENDICE 2. MATERIALI DEL PROCESSO CREATIVO**

TITOLO SCENA	COREO/AZIONE	MUSICA	TECNICA
LINE-LIBRO	Percorso dal cortile dell'università sino all'ingresso della cupola. Coreografia a tempo con il libro come oggetto celebrativo. Sono ognuno il proprio personaggio con le proprie caratteristiche ma sulla stessa partitura	<ul style="list-style-type: none"> <li>TANGO STRUMENTALE "La Paloma"</li> <li>TANGO STRUMENTALE "El Choclo"</li> </ul>	Party bag in apertura del coro a zaino su Ceci/Colette
RICONSEGNA/ POSIZIONAMENTO	Aprendosi alternati dx e sx vanno a prendere posizione sul cerchio esterno della cupola, mentre il pubblico a sua volta entra. Quando sono tutti in posizione, un personaggio con la cariola/carrello della spesa, passa correndo a raccogliere tutti i libri	<ul style="list-style-type: none"> <li>TANGO STRUMENTALE "Tango della gelosia"</li> </ul>	Passaggio dalla party bag al sistema di casse collegato su piantane/ mixer
RONDA/ SFILATA DEI PERSONAGGI	Line in cerchio (antiorario) con partitura gesti personaggi/gesti coreo	<ul style="list-style-type: none"> <li>TANGO CANTATO "Apasiuneda"</li> </ul>	
TESTO APERTURA. ATTORI 1	Introduzione alla performance e ai personaggi. SAVERIO+CECI. Quando la ronda si ferma, portano 2 mic al centro	NO MUSICA	
PRESENTAZIONE PERSONAGGI	Si formano due file sul diametro orizzontale della cupola (disegno a terra) e i personaggi, uno alla volta, si presentano al microfono dei due attori dicendo brevemente NOME E OCCUPAZIONE poi vanno a prendere posizione nello spazio interno la cupola.	<ul style="list-style-type: none"> <li>CORRIDA DI CORRADO Montaggio lungo</li> </ul>	2 MIC

CONTESTUALIZZAZIONE ATTORI 2	Gli attori (Save+Ceci) lanciano la serata e il primo ballo ( Save testo corpo e danza)		SISTEMA AUDIO+ 1 MIC
MAZURKA	Coreo corale mazurka (quadrato+ passo incrociato) posizionati + tutti fermi danzano: <ul style="list-style-type: none"> <li>Coppia giovane/vecchia Varesi</li> <li>Tutti coreo (incrociato+ giro dx)</li> <li>Tutti fermi, danzano le coppie di donne</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Mazurka di periferia</li> </ul>	
PREPARAZIONE POSTAZIONE TESTI	Tutti escono dalla pista (stesso posizione ronda dell'inizio) e 4 persone, sulle linee del pavimento portano i mic nel centro centrale. Il gruppo Varesi li segue ed entrano nel centro.	<ul style="list-style-type: none"> <li>TAPPETO SONORO CON LE LORO REGISTRAZIONI VOCALI tbc</li> </ul>	
TESTO VARESI	Dal centro si turnano ai 4 mic	<ul style="list-style-type: none"> <li>Tappeto sonoro "Lo straniero"</li> </ul>	4 MIC
COREO STACCATI	Coreo libera di twist/surf/shake. Si aggiunge il gruppo Varesi	<ul style="list-style-type: none"> <li>MEDLEY BALLI CON FISCHIO BUSCAGLIONE IN MEZZO</li> </ul>	SISTEMA AUDIO NO MIC
TESTO BOLOCAN	Come prima, sul finire della musica raggiungono il centro, tra i mic	<ul style="list-style-type: none"> <li>Tappeto sonoro "Lo straniero"</li> </ul>	
COREO POLKA	A tempo ma liberi creano un cerchio (non troppo chiuso) che ruota, a turno entrano <ul style="list-style-type: none"> <li>Ragazza pizzica Varesi (su rave)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>POLKA-THECNO DAL LISCIO AL RAVE</li> </ul>	

	<ul style="list-style-type: none"> <li>Ragazza Varesi ballo sardo+ contemporanea</li> </ul>		
TESTO GAMBINI	Come i precedenti al centro	<ul style="list-style-type: none"> <li>Tappeto sonoro "Lo straniero"</li> </ul>	
COREO BOOGIE	Tutti nello spazio tenendo il tempo e con movimenti liberi. INCURSIONE DELLA BOLOCAN. Stop di tutti e coppie che ballano	<ul style="list-style-type: none"> <li>SAVERIO CANTA" VORREI LA PELLA NERA"</li> <li>ELVIS</li> </ul>	
TESTO CHIUSURA ATTORI	Save+ Ceci testi saluti. Escono coi mic aiutati da due personaggi che hanno senso per l'azione		
HULLY GULLY/MODERAT	Coreo + danza libera+ invito del pubblico a ballare	<ul style="list-style-type: none"> <li>HULLY GULLY MODERAT DAL LISCIO AL RAVE</li> </ul>	
SALUTI			

AZIONE TEATRALE/TESTO

AZIONE COREOGRAFICA

INTERVENTO ATTORI

**DANCING BRUNO. BALLANDO CON IL LIBRO! –**

**Schede personaggio**

## SCHEDA PERSONAGGIO LARA E LA SUA PASSIONE

Sin dagli anni '50 continua a fare la cosa che più le piace e che tanto le ha dato : far ridere i bambini.

I bambini nella guerra, nell'olocausto, nella migrazione, nella sofferenza.

Con la leggerezza di un clown e Sternutino dona e riceve sorriso.

Quattro frasi per inquadrare il personaggio e contesto:

1 Sto tornando dall'incontro con i bambini, quelli di sempre, di tutte le epoche: i bambini !!!

2 Ho condiviso con loro il mio clown.

3 Donato e ricevuto sorrisi.

4 Ora è tempo dell'allegria!!! Ballo con voi!!!

Riferimenti:

Seconda guerra mondiale

Film " Resistance" ( La voce del silenzio)

Storia vera del mimo francese Marcel Marceau

1953

"La preghiera del clown" Antonio De Curtis (in arte Totò)

1955/66

"Scaramacai"

Il clown di Pinuccia Nava

Ideato da Umberto Simonetta e Guglielmo Zucconi

1970 ad oggi

"Patch Adams" film e articoli ( Gesundheit! Institute )

2006

"Essere clown" di Zefirino D Gioia ( Dott. Zerò della compagnia dell'arpa a dieci corde GAU)

Oggi

Marco Rodari Cloun Il Pimpa

## SCHEDA PERSONAGGIO NICOLA VINO

NOME E COGNOME: Nicola Vino (detto “u’ figghj du furnar”)

ETÀ: 27, ma dice a tutti di averne 30 per darsi un’aria da uomo pur non avendo un pelo di barba

PAESE DI PROVENIENZA: Bari, Italia

LAVORO, OCCUPAZIONE ATTUALE: Il fine settimana fa il fornaio nel panificio di famiglia. Il padre lo incita ad imparare il mestiere perché vorrebbe che fosse quella la sua strada. A differenza del padre, sua madre lo spinge ad andare via dalla Puglia per diventare qualcuno di importante. Infatti, studia ingegneria meccanica ed è prossimo alla laurea. Il suo sogno: diventare un ingegnere nella scuderia Ferrari.

CARATTERISTICHE FISICHE PARTICOLARI (FISICO, ETNIA): Etnia italiana. Fisico snello e altezza nella media. Ha i capelli leggermente lunghi sulle spalle legati sempre in un codino. Ama vestire in maniera casual, ma all’occasione tira fuori anche giacca e cravatta, senza mai abbandonare il suo marchio di fabbrica: il cappellino bianco del Bari.

CARATTERE: È un ragazzo estroverso, nella sua compagnia di amici viene considerato il giullare del gruppo. Ama stare in mezzo alla gente e farsi anche notare, ma davanti alle ragazze tende a diventare un po’ timido e impacciato.

ELEMENTI DEL PASSATO: È stato fidanzato per quasi otto anni con Elena, sua compagna sia al liceo che all’università. Per Nicola il loro amore sarebbe stato eterno, ma la loro storia è finita più di un anno fa quando Elena (che il nome non sia una casualità con quella di Troia?!, come dice suo padre), l’ha lasciato per un ragazzo dieci anni più grande di lui.

RELAZIONI CON ALTRI PERSONAGGI: Al momento nessuna. Si trova lì perché sua mamma lo ha spinto affinché possa trovare una fidanzata.

PREGI: solare, dinamico, empatico, sognatore

DIFETTI: testardo, talvolta timido quando si trova in difficoltà, troppo buono (come dicono i suoi genitori)

DOVE VIVE (CON CHI, DESCRIVI LA CASA E AMBIENTE): Vive ancora a Bari con i suoi genitori, Rocco e Teresa, e sua sorella Rosa. La casa si trova nel centro città e affaccia sul lungomare. Nicola ama la vista che c’è dalla sua casa, poter svegliarsi e sentire ogni giorno l’odore del mare.

Ama la sua città e le sue tradizioni (non a caso si chiama Nicola), ma sa che per inseguire il suo sogno dovrà andare lontano dalla sua terra.

# Scheda personaggio Influencer

NOME E COGNOME Sofia Divisconti

ETÀ 21 anni

PAESE DI PROVENIENZA Italia

LAVORO, OCCUPAZIONE ATTUALE Beauty influencer, studentessa di lettere moderne alla Cattolica di Milano

CARATTERISTICHE PARTICOLARI (FISICO, ETNIA) Caucasica (italiana e 1/4 di sangue spagnolo)

CARATTERE Solare e socievole, ama le feste e vive con leggerezza perché la vita è fatta per divertirsi.

ELEMENTI DEL PASSATO Ultimo genita dopo 5 fratelli maschi, è da sempre stata la più coccolata. La sua passione per il make-up risale a quando aveva 4 anni, ha girato il suo primo make-up tutorial a 6 anni. Scrive poesie, e l'anno scorso ha pubblicato il suo primo libro.

REAZIONI CON ALTRI PERSONAGGI Non sono le persone che frequenta normalmente, ma trova divertente l'essere finita nella Dancing Bruno ed è aperta a nuove amicizie. È sociale con tutti.

PREGI Ottimista e non ha pregiudizi. È spontanea, e fa amicizia con tutti.

DIFETTI È dipendente dal telefono e dai social media. Tende a creare sempre un pubblico intorno a sé, e non sa stare da sola. Si innamora sempre delle persone sbagliate.

DOVE VIVE (CON CHI, DESCRIVI la casa e l'ambiente) Vive a Milano in un appartamento in centro, con i suoi coinquilini. Anche la sua famiglia abita a Milano, ma ha preferito andare a vivere da sola per vivere appieno l'esperienza universitaria. Ha 5 fratelli maschi, tutti più grandi di lei, e 2 cani husky.

## SCHEDA PERSONAGGIO HERNANDO GUZMAN ROSSI

### RICONGIUNGERSI CON IL PASSATO

Elementi del passato

E' ragazzo italo-argentino, sostenitore del presidente Juan Domingo Peron e dopo la morte di costui nel 1974 anche della moglie Isabelita Peron, che gli succedette alla carica di presidente (prima donna presidente nell'Argentina).

Ella, si ripropose come naturale erede politico del marito, continuandone le riforme sociali, un misto ideologico tra capitalismo e socialismo, ideologia già chiamata a suo tempo "populismo" ora denominata "la terza via".

IL PENSIERO POLITICO DI BASE ERA "RIDARE PIENA SOVRANITA' ALLA NAZIONE ARGENTINA," CERCANDO DI SOSTENERNE IL DISTACCO DALL'INFLUENZA DEGLI STATI UNITI E POTER TENERE UNA POLITICA DI NEUTRALITA' TRA I DUE BLOCCHI POLITICI DI ALLORA, USA ED URSS.

NEL 1976 CI FU UN COLPO DI STATO, SOSTENUTO DAGLI OPPOSITORI POLITICI DI ISABELITA CIOE' DALLE CLASSI PIU' AGIATE, BORGHESI E NOBILI E DAI VERTICI MILITARI FILO ATLANTISTI.

LA NOTTE DEL 24 MARZO 1976, LE FORZE ARMATE ARGENTINE SOSTENUTE DAGLI USA, DESTITUIRONO LA PRESIDENTESSA ISABELLA PERON.

GIUNTA GOLPISTA MILITARE, ELESSE IL NUOVO PRESIDENTE JORGE RAFAEL VIDELA. SEGUIRONO ANNI DI DURISSIMA REPRESSIONE CONTRO TUTTI I SOSTENITORI DEI PERON E DI COLORO CHE AVEVANO LA STESSA VISIONE POLITICA E ANCHE DI COLORO CHE ERANO CRITICI E SI OPPONEVANO ANCHE A PAROLE AL REGIME DITTATORIALE DI VIDELA.

la morte, il sospetto, i rapimenti, gli omicidi, furono la vita quotidiana in quegli anni in Argentina. Segnarono la crescita di molte giovani generazioni di quella nazione.

HERNANDO GUSMAN ROSSI ancora ragazzino, RIUSCI' A FUGGIRE IN ITALIA (si parla aiutato dalla chiesa) ED OTTENERE LA CITTADINANZA ITALIANA.

### Caratteristiche del personaggio

NULLA SI SA' DELLA SUA VITA IN ITALIA, se fosse accompagnato dalla famiglia paterna e o che fine abbiano fatto, SE NON CHE CRESCIUTO, SI FECE A SUA VOLTA UNA FAMIGLIA, ACQUISENDO UNA CERTA AGIATEZZA ECONOMICA, IN QUALITA' DI ARTIGIANO LATTONIERE, possedendo grandi sensibilita' creative e manuali.

GUZMAN LAVORA ALACREMENTE E DURAMENTE; dedica tutto il suo tempo libero, alla moglie ma soprattutto a sua figlia "estrella", che ama tantissimo.

Il sorriso e l'allegria della piccola figlia, allieviano il suo dolore interno per la fanciullezza perduta e, forse, della perdita dei suoi genitori ma di questo gusman non ne mai parlato con nessuno, la dittatura gli ha insegnato a parlare poco di se' stesso e degli altri, e meglio evitare guai.

### Relazioni con gli altri

Frequenta con la piccola figlia e la moglie i luoghi di ritrovo della comunita' argentina, circoli, locali, balere.

### Perché va a ballare

Attraverso il ballo del tango egli ritrova la sua terra, le sue origini, il suo passato, i valori della sua terra perduta; gli stessi valori che vuole trasmettere ad estrella.

PASSIONE, AMORE, RESILIENZA, ALLEGRIA E UNA SANA MALINCONIA, e' tutto condensato nei passi dei tangheri.

"NO LLORAR PARA MI ARGHENTINA" si sussurra a se' stesso.

### Punto di svolta

Come in romanzo di arthur miller, la tragedia, a questa vita adulcorata, e' dietro l'angolo.

A seguito di un infortunio sul lavoro, in nero, perde la capacita' di essere produttivo.

Le sue capacita' eomiche vengono meno.

La sua vita agita si trasforma in una vita povera, poiche' privo di tutele legali e sociali ..., di stenti.

La sua vita piano piano scivola, sprofonda nei mendri del buoi del se' stesso.

Riaffiorano i fantasmi del passato dell'argentina di videla, dei tradimenti e delle dilazioni, del sangue, delle morti.

Un terrore vago ed inesplicabile ne riempiono l'anima.

I bordi del buco nero della mente, s'avvicinano piano piano fino ad esserne completamente inghiottito.

Scorge la morte in forma di apparizione.

La vita per se' stesso e per chi gli sta vicino, diventa un incubo-

si aprono le porte alla nicotina e all'alcool, sfogatoi artificiali della psiche.

La fiamma dello zolfanello e l'unico calore che riceve.

Viene lasciato dalla moglie, l'amore della piccola figlia per il padre, si trasforma in odio, per non averla piu' amata e coccolata e aver reso la sua fanciullezza "in cosa bruttissima".

viene abbandonato a se' stesso, ai suoi incubi e ai suoi nervi malati.

Diventa un signor "nessuno".

Vive ai lati della societa', non vede piu' intorno a se' l'anima viva delle persone e delle loro voci.

La sua resilienza, gli rende possibile stare sotto la pioggia, nelle vie, al freddo d'inverno e al caldo opprimente d'estate.

Diventa quello che si definisce "un barbone", un senza tetto.

Con questi suoi occhi pieni di rabbia, osserva la societa'

Fase ping pong. Perche' va a ballare

HERNANDO PERO', HA ANCORA DENTRO IL SUO CUORE, LA LUCE DELL'AMORE.

AMORE PER LA SUA FAMIGLIA, PER LA SUA PATRIA E PER LA SUA PICCOLA FIGLIA  
"Estrella".

Una sera scopre che la sua amata figlia, ormai cresciuta, va a ballare il tango in una balera.

Entra, la intravede, l'abbraccia tra il suo stupore e quello scandalizzato degli astanti.

La figlia lo rifiuta disgustata, il puzzo d'alcool e sudore e' nauseabondo e disgustoso.

Viene cacciato via dalla sicurezza.

E' sua figlia! L'ha riconosciuta;

Il suo volto sorridente, anche se cresciuto, e' lo stesso, i suoi capelli, non sono cambiati, il suo aspetto avvenente, e' lo stesso della sua ex moglie.

D'improvviso capisce che dovra' rivelarsi per quello che e' : suo padre.

E dovra' farlo attraverso l'unica cosa che gli ha sempre uniti: il ballo.

Ecco si', Attraverso il tango la conquistera' di nuovo.

Il ballo come redenzione da se' stesso, dalla vita dall'oscurita'.

Ballare nell'abbraccio di un tango con la sua amatissima figlia; L'amore che si rivela per quello che e';  
semplice, passionale.

Entra di nuovo nella balera, stavolta il vero hernado, bello pulito, pieno d'amore,

l'afferra la guarda pieno di sentimento, gli sussurra continuamente il suo nome "estrella, estrella, sono qui, sono il tuo papà" e balla, balla poi di nuovo l'afferra e balla... come un lay up informatico, un rewind musicale.

Musica che si riavvolge e riinizia, volti che appaiono e scompaiono, abbracci che si susseguono ai passi. Hernan e' Felice; un ballo di riunione d'amore con la figlia ed il mondo ma, sarà anche il suo unico ballo poiche' morira'.

Colpo di scena finale

Il poliziotto : "Lo conosceva, lo conoscevate?"

La donna e le altri avventori del locale:

" no! Veramente no. Continuava a chiamarmi estrella, estrella.

E' entrato, mi ha guardato, Mi ha afferrata e mi ha costretto a ballare il tango con lui, Poi mi lasciava e andava a ballare con un'altra donna e, poi un'altra e un'altra ancora, cambiava continuamente partner, ogni volta prendeva una donna diversa, continuandoci a chiamare estella, estrella!

Poi e' stramazza al suolo.

Strano, è morto sorridendo. Appariva felice!".

fine

## SCHEDA PERSONAGGIO ANNA DIAZ

Mi chiamo Anna Diaz ho 40 anni e sono nata a Siviglia, attualmente lavoro a Madrid in uno studio di avvocati e faccio la dattilografa.

Sono spagnola, scura di capelli, altezza media e ho un fisico “burroso”, più precisamente sono tondetta e ho i fianchi larghi, insomma non sono il massimo, ma nonostante ciò quando non lavoro amo vestirmi con abiti di vari stili e amo tutto ciò che luccica. .

Sono allegra, ho un carattere socievole, mi piace la compagnia delle persone, ma in alcuni momenti ho un senso di inadeguatezza che mi rende timida e insicura. Sono un po’ permalosa e ho una risata come dire “sonora” che spesso mi crea disagio.

Ho un matrimonio alle spalle, ho vissuto per parecchi anni a Siviglia con i miei genitori sono figlia unica e da poco mi sono trasferita a Madrid, dove vivo sola in una graziosissima mansarda.

La mia casa è piena di luce, le finestre sono molto grandi, ho tante piante che curo con amore e l’arredamento è colorato, ho parecchi quadri, molti dei quali non sono stati appesi ai muri ma sono solo appoggiati perchè sono indecisa su dove collocarli definitivamente, un po’ come sono io “eternamente indecisa”.

Una sera, mentre passeggiavo sola in un quartiere delle città ho sentito in lontananza una musica, seguendo il suono mi sono ritrovata davanti a un portoncino anonimo, non c’era nessuna insegna, ero completamente paralizzata, il suono che proveniva dall’interno mi dava una forte emozione, vedevo parecchie persone che entravano ed erano tutte in compagnia, cercai di superare la timidezza, mi feci coraggio ed entrai.

Mi ritrovai in un ambiente allegro, tutti si divertivano, io rimasi pietrificata ma internamente mi sentivo libera e felice. Felice perché mi trovavo dove volevo essere, il mio corpo iniziò a tenere il ritmo della musica e iniziai a ballare. La musica “la mia passione” e al “dancing Bruno” ero finalmente me stessa, libera di esprimermi anche nell’abbigliamento, siccome mi piacevano i lustrini e le paillettes. Lì potevo finalmente dare libero sfogo senza essere giudicata.

Da quel giorno vado spesso al “DANCING BRUNO”, ormai tutti mi conoscono e mi invitano a ballare, ho conosciuto persone straordinarie e si è formata una bellissima compagnia; ballo un po’ tutto ma preferisco i balli come il boogie-woogie, il twist e la baciata, frequentare questo posto mi ha tolto da una solitudine che ormai da anni faceva parte della mia vita.

.

## **SCHEDA PERSONAGGIO STEFANIA BARBIÈ**

Ho 50 anni e vivo e provengo dal Principato di Monaco.

Abito in una bella mansarda sulle colline Monegasche, da cui si vede il mare come fossi costantemente su una nave. E' il mio rifugio dopo viaggi interminabili, che mi portano attraverso il mondo per svolgere il mio lavoro di pubbliche relazioni nel campo informatico medico.

Sono molto alta 1,77 indosso scarpe taglia 41 vesto sempre in maniera elegante, visto il lavoro che svolgo, sono spesso o sempre in contatto con il mondo maschile e questo mi crea qualche problema, soprattutto nella relazione con gli uomini, li metto spesso in imbarazzo perchè li precarico, con la statura e la preparazione. La cosa non mi dispiace, perché raggiungo i miei obiettivi con molta facilità.

Sono empatica e non fatico a relazionarmi con tutti i ceti sociali, mi definisco solare e molto aperta. Non giudico mai, ogni individuo è degno di rispetto.

Ho un passato vissuto sempre all'insegna del : "ce la posso fare" e così è sempre stato. Ho raggiunto vette difficili per una donna in una società che continuo a definire maschilista, ma il mio attivismo nel campo delle conquiste per le donne , mi ha sempre aiutato a crescere.

Sono generosa, ma intransigente, se mi accorgo che le persone approfittano e non sono leali ,la pantera che cerco di contenere dentro di me, salta fuori e ferisco senza pietà.

Intransigente con me stessa e con gli altri, punto sempre alla perfezione, senza mezze misure, per me il grigio non esiste, il bianco è bianco, il nero è nero.

Vivo in una casa modernissima e minimalista, sola,circondata da una bella vegetazione mediterranea, la casa ha grandi vetrate che mi permette di gioire della luminosità della luce, per dedicarmi alla mia grande passione, la lettura. Quando rientro da lunghi soggiorni all'estero, mi rifugio nei miei libri, adora la letteratura in genere, ma amo gli autori sudamericani.

La poesia è un'altra passione che mi porto dentro "IL BACIO" bellissima poesia di Pablo Neruda che mi ripeto spesso , mi accarezza e mi avvolge in una sfera magica.

Amo ballare , soprattutto il tango argentino, danza popolare che oggi ricopre un ruolo d'elite, purtroppo la mia statura non mi permette facilmente di trovare ballerini con cui condividere questa passione ed è per questo che il Dancing Bruno, è diventato la mia valvola di sfogo, posso ballare da sola, divertirmi ,cantare, recitare poesie, leggere qualche brano particolare, che mi ha colpita nelle ultime letture. Trovo sempre un pubblico, sempre pronto ad accogliermi e ad ascoltarmi nei momenti in cui mi assale la solitudine,

Mi reco lì, dove tutto mi torna facile e allegro, dove ritrovo una specie di famiglia che non giudica, ma accoglie.

## SCHEDA PERSONAGGIO GRACE FONTAYNE

Sono una signora benestante ed aristocratica.

Mi chiamo,ho 55 anni e vengo da Parigi.

La mia vita è incentrata nel lusso e a volte nella noia, non svolgo lavori in quanto vivo di rendita,mi preoccupa però che tutto all' interno della mia casa venga gestito per il meglio.

Signora minuta( caratteristiche), non molto alta castana tendente al biondo.

Ho un carattere riservato ma nello stesso tempo per obblighi e doveri disposta a nuovi confronti e conoscenze.

La vita passata è stata una vita qualunque di una persona qualunque che ha incontrato l amore della sua vita e con un matrimonio da favola si è ritrovata ricca e benestante.

Le relazioni con gli altri sono molto discrete ma rivelano la classe e l eleganza che mi appartengono.

Generosa (pregi e difetti) ed altruista,partecipa infatti spesso ad eventi benefici

A volte sa essere egoista e distaccata dal mondo esteriore.

Vivo in una magnifica villa, quasi un castello, con un giardino pieno di odori e profumi emanati da piante e fiori.

Amo molto danzare e uno dei miei balli preferiti che mi rappresenta è sicuramente il walzer lento.

Questa donna seppur di classe,ricca a volte è molto felice ma a volte anche molto triste e depressa afflitta dal carico di noia,feste, responsabilità e dalle tante delusioni avute per tutte quelle regole che mi vengono imposte.

Così un giorno di nascosto da tutti esco da quella meravigliosa casa-prigione ed ignara della destinazione mi ritrovo in un locale le cui caratteristiche non mi appartengono.

Finalmente posso fare qualcosa che io decido : trasgredire,rispirare un po' di quello che si chiama vivere

Sono felice e danzo.

Ah il locale si chiama Dancing Bruno.

## SCHEMA DEL PERSONAGGIO JACOB

NOME E COGNOME: Jacob

ETA': 24/25 anni

PAESE DI PROVENIENZA: Italia

LAVORO/ OCCUPAZIONE ATTUALE: Studente universitario

CARATTERISTICHE PARTICOLARI/ETNIA: Nessuna caratteristica particolare se non una spiccata natura da dongiovanni

CARATTERE: Jacob è un ragazzo che vorrebbe vivere il più a pieno possibile i suoi 25 anni, gli piace apparire dongiovanni, bello e impossibile, sente di essere l'uomo che non deve chiedere mai. Non si è mai innamorato ed è felice di questo, il suo obiettivo è vivere la serata, senza alcun tipo di impegno o legame. Adora ballare e spesso la considera la sua arma di seduzione.

ELEMENTI DEL PASSATO: Alle scuole medie non era sicuramente il bello della classe, la pubertà ha fatto miracoli e questo rafforza ulteriormente il suo atteggiamento.

RELAZIONI CON ALTRI PERSONAGGI: Non ha relazioni reali con nessuno, ma bazzica continuamente per cercare compagnie momentanee.

PREGI: Lui sente di averne parecchi, e in superficie è bravo ad apparire disponibile e intelligente, ma solo fino a che conviene a lui.

DIFETTI: narcisista, strafottente, spesso non si domanda nemmeno il valore delle altre persone. Non ha interesse nell'intessere relazioni sociali.

DOVE VIVE (CON CHI, DESCRIVI LA CASA E L'AMBIENTE): è riuscito a ottenere dai genitori un monolocale, così non deve rendere conto a nessun coinquilino su chi entra in casa. Tuttavia rimane una casa da studente universitario, che lui è riuscito abbastanza a personalizzare. L'ambiente è elegante, "da camicia" come è lui, cucina molto piccola, bagno abbastanza moderno e camera da letto che è la sua stanza preferita. È abbastanza buia per suo volere, abbastanza ordinata e con qualche pianta da quando ha scoperto che piacciono alle ragazze.

## SCHEDA PERSONAGGIO MARIANNA SOLIPPI

NOME Marianna

COGNOME Solippi

ANNI 57

NATA. Barcellona.

LAVORO Babysitter-tata CARATTERISTICHE minuta e snella

CARATTERE un po' severa precisa disciplinata e vanitosa

ELEM.TI DEL PASSATO ballava flamenco.

RELAZIONI C/ALTRI non giudicare mai cose e persone dal loro aspetto.

PREGI apprezza tutto quello che la circonda anche le piccole cose.

DIFETTI mangiare e muoversi velocemente DOVE VIVE senza fissa dimora...(nel mondo)

Buongiorno mi chiamo Mariana, sono una governante nata a Barcellona nel 1966 da genitori immigrati, gente umile costretta per lavoro a cambiare spesso città, un po' nomadi ; sono stata in Andalusia , Siviglia,Cadice,Madrid , dove ho imparato a ballare il "flamenco"(che era diventata la mia professione) ora non ho una fissa dimora ; x lavorare abito dalle famiglie che hanno bisogno del mio aiuto come governante x i ragazzi e per la casa . Dovete sapere che dopo i secondi anta le ballerine sono meno richieste .... Arrivano dolori alle ginocchia caviglie piedi "alluce valgo " non si è più in grado di reggere uno spettacolo che dura ben 65" ...così o curi anziani o bimbi!!!  
PERCHÉ VENGO AL DANCING BRUNO ?? Perché la danza mi permette di esprimere tutte le emozioni ... la gioia, il dolore la rabbia, la passione...Dopo una serata così ne esco rigenerata è come un re set e sono pronta ad affrontare serena e felice un'altra settimana di lavoro...!!!

## SCHEDA PERSONAGGIO SOFIA MARINI

anni 35

Maestra elementare

Mora carnagione chiara

media statura

Dolce socievole altruista ordinata ama i bambini

Ballo preferito boogie

**SOGNATTICE**

Sofia nasce nel quartiere povero

di una città sul mare, Camogli

fa un vita che non accetta

si rifugia nei sogni

è una sognatrice

ha sempre sognato fin da piccola

con l'andare del tempo si accorge che i sogni prima o poi si avverano perché lei ci crede fermamente

appena può fa lunghe

passeggiate in riva al mare e

sogna di essere una gran dama ricca dell'ottocento che abita in una grande villa

dove si fanno grandi feste e dove ci sono Giardini immensi dice c'è tanta natura fiori e parchi

oppure sogna di essere una una grande artista che disegna scrive e vive della sua arte diventa anche famosa nel mondo e viaggia

nei suoi sogni ci sono anche tanti viaggi in paesi lontani e diversi come l'america. Ama tanto i bambini.

Durante le sue passeggiate in riva al mare incontra Giulio un teatrante che gira il mondo con le sue commedie

Nasce un'amicizia

Lui la porta dietro le quinte del teatro Dancing Bruno e scopre il mondo che ha sempre sognato rivivere

## **SCHEMA PERSONAGGIO ELENA STECCA**

**NOME e COGNOME** Elena Stecca

**ETÀ** 70/75

**PAESE di PROVENIENZA** Italia

### **LAVORO, OCCUPAZIONE ATTUALE**

Cantante lirica ormai ritirata dalle scene.

In casa ho organizzato una piccola scuola di canto lirico.

Continuo a esibirmi in spettacoli occasionali per mantenere viva la mia passione.

### **CARATTERISTICHE PARTICOLARI (fisico, etnia)**

Etnia italiana.

Fisico snello e longilineo (compatibilmente con l'età)

Capelli grigi, lunghi raccolti in una morbida crocchia, a volte trattenuti con un fermaglio elegante.

Vesto in maniera sobria ma elegante. Non sono mai stata un tipo stravagante e ho sempre tenuto ad uno stile raffinato.

### **CARATTERE**

Dopo il ritiro dalle scene forse sono diventata un po' acida ma senza mai scadere nella volgarità; sono sempre andata fiera della classe con cui mi relaziono con gli altri (anche, anzi soprattutto con coloro che sono oggettivamente inferiori!)

Devo ammettere di essere (a volte) un tantino indisponente con il personale di servizio; mi aspetto che ricordino sempre chi sono stata e che soddisfino ogni mio capriccio. Com'era bello quando tutti pendevano dalle mie labbra e si facevano in quattro per me!

### **ELEMENTI del PASSATO**

Come detto sopra sono stata una cantante lirica di grande successo.

Ho viaggiato tutto il mondo in tournée straordinarie.

Sono stata molto amata e osannata da donne e (specialmente!) uomini di ogni nazione della Terra.

### **RELAZIONI CON GLI ALTRI PERSONAGGI**

Ancora difficile da dire non conoscendoli bene.

Certamente mi piacerebbe coinvolgerli in un progetto che ho in mente; perché non utilizzare la balera anche come luogo per celebrare la fusione tra il lirico e il popolare?!

### **PREGI**

La mia voce è ancora molto gradevole e potente (nonostante l'età!). Volete sentirla? Sono disponibile per un'audizione.

Sono ricca e generosa: adopero il mio tempo dedicandomi alla formazione di nuovi talenti musicali; non di rado mi capitano veri giovani talentuosi ma con pochi mezzi finanziari ... nessun problema! Ciò che conta per me è che l'arte trionfi!

### **DIFETTI**

Se le cose non sono fatte come dico io mi altero parecchio e mi indispettisco diventando antipatica.

### **DOVE VIVE (la sua casa)**

La mia casa è un museo alla mia carriera, in ogni angolo c'è un cimelio, un quadro, una fotografia che rappresenta un momento glorioso della mia vita nei teatri del mondo.

L'arredamento è classico con mobili di gran pregio.

Mi piace ricevere ma non lo posso fare più così spesso dato che molti dei miei colleghi del passato sono già morti oppure rinchiusi in orrende case di riposo in compagnia di malattie degenerative che hanno tolto loro ogni ricordo e con essi la gioia di vivere.

## **SCHEDA PERSONAGGIO VIVIANA D'AIELLO**

Mi chiamo Viviana D'Aiello, ho 50 anni sono nata a Napoli. Lavoro come cuoca sulle navi da crociera.

Sono alta, ho i capelli biondi e un fisico longilineo. Sono una persona solare, un tantino permalosa e molto generosa. Risiedo a Napoli, ma dopo una delusione d'amore ho deciso di dare una svolta alla mia vita e mi sono imbarcata come cuoca sulle navi da crociera. Nel tempo libero, di nascosto, mi aggrego agli ospiti della nave e insieme a loro mi svago ballando. Una sera, quando la nave era attraccata al porto di Genova, un signore di bell'aspetto mi ha invitata ad accompagnarlo a ballare al Dancing Bruno. L'atmosfera era elettrizzante e dopo un tango appassionato ho capito che il ballo era la mia vera essenza. Da allora, ogni volta che transito per Genova e sono libera, mi recò con immenso piacere al Dancing Bruno.

## **SCHEDA PERSONAGGIO MIRIAM CALLIGHER**

Miriam Calligher è una donna di 40 anni Pittrice

Abita in un paesino di campagna

Sa disegnare bene e si trasferisce in una grande città Milano

In questa città, frequenta corsi di pittura e piano piano diventa famosa, facendo alcune mostre in giro per il mondo

E' una donna solare e ama gli animali è sempre disponibile.

Quando è a casa si dedica al volontariato in un ricovero per cani, sua figlia è veterinaria.

In questo ricovero per cani fa conoscenza con una ragazza che la convince a uscire una sera per andare a vedere DANCING BRUNO.

Vivo in una casa indipendente dove ho adibito un mio studio personale

In cui mi dedico alla pittura.

Amo ballare molto ed in particolare prediligo il boogie boogie

## SCHEDA PERSONAGGIO GIULIANA BARBIERI

Nome.. Giuliana

Cognome.. Barbieri

Paese di provenienza.. Milano

Lavoro... Manager

Caratt. del personaggio.. Corporatura normale, poco alta, biondissima.

Carattere... Spigliata, snob ma socievole

Elementi del passato.. Sposata felicemente per 25 anni con una persona in sintonia con le mie stesse caratteristiche che purtroppo presto, mi ha lasciata sola.

Relazione con gli altri.. Sulle difensive fintanto che non conosce bene le persone on cui poi, condivido un ottima amicizia.

Pregi e difetti... Abbastanza disponibile., a volte permalosa

Casa... Centro Milano in porta Venezia, in un attico con terrazzo piantumato.

Ballo preferito... Tango, ma che so ballare poco

Perché vado al Densing Bruno.?.... perché incuriosita dalla nomea di questo locale un po' malfamato.

## SCHEMA PERSONAGGIO MARIO PARODI

NOME E COGNOME	Mario Parodi
ETA	60
PAESE DI PROVENIENZA	Liguria
LAVORO, OCCUPAZIONE ATTUALE	Disoccupato, vagabondo, piccoli lavoretti per mantenersi.
CARATTERISTICHE PARTICOLARI (FISICO, ETNIA)	Nessuna
CARATTERE	Dolce, sensibile, sognatore.
ELEMENTI DEL PASSATO	Musicista nei dancing, nelle balere anni 60-70 ma il suo passato è un mistero anche per lui. I fumi dell'alcol lo rendono nebuloso e frammentario.
RELAZIONI CON ALTRI PERSONAGGI	-----
PREGI	altruista, creativo, ama la musica e conoscere persone.
DIFETTI	Permaloso, diffidente anche per i continui rifiuti, non capisce perché è invisibile agli occhi degli altri, litigioso quando è ubriaco.
DOVE VIVE (CON CHI, DESCRIVI LA CASA E L'AMBIENTE)	Dove capita, a volte dai pochi amici che gli sono rimasti.

## **DANCING BRUNO. BALLANDO CON IL LIBRO! – Testi**

- 1) Testi della Performance
- 2) Composizione degli attori

## LA NUOVA ERA

Crisi!!  
Una crisi!!  
Si manifesta!!  
Il folle Morbo della Danza  
Ve lo dicevo io  
Fine della festa!  
Corpo scosso senza Dio!!  
Il piede non striscia,  
Ma salta, strappa, rimbalza,  
E non ruota intorno alla pista!  
Il liscio non basta, non più  
Servono nuovi passi per domare la bestia

Crisi e cambiamento  
Fasti e dolori...  
Dopo gli orrori della Grande Guerra  
Niente  
Era più al suo posto  
Niente più  
Normale corso,  
Nessun ritorno al passato,  
A quella lenta società rurale che gira  
Compatta e pesante,  
Sempre  
Nella stessa direzione,  
Terra stanca intorno al vecchio sole,  
Ruota  
Che macina il grano,  
E stritola la vita...

Ma ecco  
L'aurora  
Di una nuova era  
Le automobili, la radio,  
L'Industria, e l'uomo alla catena,  
E Charlie Chaplin e Greta Garbo  
E Rodolfo Valentino e Gandhi!!  
Lo sciopero del 26, il crollo del 29!  
E si contano i morti nelle strade,  
Irlanda, Germania, Cina, Messico,  
Rivoluzioni e controrivoluzioni,  
La fine dei grandi imperi,  
Salgono i ricchi nuovi e l'aristocrazia si abbassa  
Mentre la massa  
Vive in pessime condizioni,  
Mangia poco,  
E male,  
E lavora,  
E prega,  
E lavora, e la notte  
Balla!!!

Nel mondo delle arti Isadora "la sciamana"  
Duncan  
Libera lo Spirito della Danza,  
Dadaismo e Surrealismo sbeffeggiano l'ordine,  
Joyce spazza via il punto e le virgole!!  
E Gershwin, Stravinsky, Schönberg!  
È l'età folle del Jazz!!  
E della Nuova Donna,  
Ragazze sfrontate  
Con i pantaloni larghi e i vestiti corti,  
Pellicce di castoro e capelli alla garçonne!!  
Sollevano le gambe in danze scatenate  
E la voce in segno di protesta  
Voto!  
Parità!  
Liberazione!  
Possiamo ballare con chi ci pare!  
Senza dovercelo sposare...

E poi il Nero e lo Straniero!  
Cone dire,  
Contaminazione!

## LO STRANIERO

Ed è qui che vi volevo  
L'incontro con il nuovo...  
Trepidazione  
L'ignoto e il suo Tremore  
Lo straniero...  
Terrore  
Vade retro  
Via  
Esci da questo corpo  
Torna a casa tua!

Ma come?  
Sicuri?  
Vogliamo rinunciare?  
A tutto quel che viene  
Con  
L'integrazione?  
Emarginare?  
Ghettizzare?  
Scegliere solo quello che ci pare  
E piace  
E tutto il resto lo si tace  
Chiudersi al riparo  
Del caro  
Mondo antico...

Eppure...

"Bogi", "Mbuki", "Booga", "Mvuki  
Afro-americano  
Fa rima con Osceno!  
E la Musica che arriva  
Nei porti o in treno  
Nasce  
Da povera gente al lavoro  
Un lavoro Nero!!  
Cantieri Baracche  
Bordelli  
Mani sporche, schiene stanche  
E nuovi balli !!  
Woogie-Boogie, Rock and Roll and  
Lindy-Hop  
Scende la sera  
Si accende  
E il bianco scolora  
L'America diventa scura  
Si tinge di rosso  
E trema  
Di paura

Strani frutti  
Appesi ad una corda  
Lenzuola con gli occhi  
E croci  
In fiamme

Ma lo schiavo è liberato  
Cammino lungo, accidentato  
Ma impossibile arrestarlo  
E poi la guerra e gli alleati  
E ritmi neri sdoganati  
Si aprono nuovi mercati  
E si incrociano passi mode destini  
Ognuno diverso ma tutti uguali  
Bianchi gialli neri rossi marroni  
Miscuglio che arricchisce  
Giardino che fiorisce

But there is something that I must say to  
my people:

Nel cammino per guadagnare il nostro  
giusto posto

Noi affrontiamo le difficoltà di oggi e di  
domani

Ciò nonostante

I HAVE A DREAM

Ho il sogno che un giorno questa  
Nazione si leverà in piedi

E vivrà fino in fondo il vero senso dei  
suoi valori:

Che tutti gli uomini sono creati uguali.

I HAVE A DREAM

I HAVE A DREAM

I HAVE A DREAM

## LA BIODIVERSITÀ

Ed eccoci...  
Finalmente ci siamo!  
Gioite amici  
È arrivato il momento di ciascuno!!  
Anche se dopo qualche brusco passaggio  
Il verbo fatto carne ha consegnato il suo messaggio  
DELIVER YOU  
Ce l'abbiamo fatta  
Il sogno è realizzato!  
C'è sempre stato  
Un letto per tutti nel regno dei cieli  
Ma ora ognuno ha il suo posto qui, tra gli Umani  
Non contano più il colore, la fede, la ragione,  
La fedina, le idee, la posizione,  
Il conto in banca, la Nazione  
I gusti, il sesso, le qualità  
O il grado di handicap-abilità  
Avanti tutta!!  
Innalziamo lodi al cielo  
Abbattiamo il vitello d'oro  
Udite udite!  
Unitevi tutti!!  
Belli, cattivi, buoni, e brutti  
Venite!!  
Eccolo il grande balzo dell'umanità  
Viva la biodiversità!!!

## SPUNTI DI RIFLESSIONE E DATI SUL CONTESTO STORICO DI RIFERIMENTO

(Non esaustivi ma puramente indicativi)

La guerra del 1914 - 1918 cambia il volto del mondo:

la guerra segna il declino economico del vecchio continente e l'ascesa di nuove potenze, come USA e Giappone, l'Europa perde definitivamente la centralità e conosce un forte periodo di crisi economica e sociale.

Nel '29 crollo della borsa di Wall Steet: la crisi colpisce gran parte delle Nazioni.

Negli anni Venti e Trenta si afferma la società di massa, grazie anche all'introduzione della catena di montaggio, simbolo dell'organizzazione scientifica del lavoro.

Gli squilibri politici producono non solo crisi materiali ma anche spirituali, determinando sperimentazioni soprattutto in campo artistico, dove le avanguardie indagano la realtà umana esprimendo l'angoscia e la mancanza di certezze positive, tipica dell'epoca.

Sigmund Freud, e nascita della psicoanalisi: l'indagine dell'inconscio / la psiche che sfugge alla consapevolezza dell'io.

Affermazione della società di massa.

**guerra d'indipendenza irlandese:** conflitto condotto per due anni e mezzo dalle forze indipendentiste irlandesi contro il Regno Unito di Gran Bretagna e Irlanda dopo la fine della prima guerra mondiale, dal gennaio 1919 all'11 luglio 1921.

La **guerra civile irlandese:** conflitto armato che seguì la guerra d'indipendenza irlandese ed accompagnò l'istituzione dello Stato Libero d'Irlanda, un'entità indipendente dal Regno Unito ma all'interno dell'Impero britannico.

La **Rivoluzione messicana** è stata un'estesa serie di conflitti armati avvenuti in Messico dal 1910 al 1920. Definita come l'evento distintivo della storia messicana moderna, portò alla distruzione dell'Esercito federale e alla sua sostituzione con un esercito rivoluzionario, nonché alla trasformazione della cultura e del governo. La fazione settentrionale, costituzionalista, ebbe la meglio sul campo di battaglia e diede forma alla bozza dell'attuale Costituzione del Messico, con lo scopo di creare un governo centrale forte. I generali della rivoluzione tennero il potere dal 1920 al 1940. Il conflitto rivoluzionario era primariamente una guerra civile, ma potenze estere, aventi importanti interessi in Messico di natura economica e strategica, giocarono un ruolo nell'esito delle lotte di potere: il coinvolgimento degli Stati Uniti fu ad esempio particolarmente significativo.<sup>[5]</sup> Il conflitto nel suo complesso portò alla morte di circa due milioni di persone, perlopiù combattenti.

La **Rivoluzione cinese del 1911** fu il risultato della guerra civile che iniziò con la rivolta di Wuchang, il 10 ottobre 1911, e si concluse con l'abdicazione dell'imperatore Pu Yi il 12 febbraio 1912.

La **Repubblica di Cina** o **Repubblica Cinese** fu l'entità politica che si costituì nel Paese asiatico alla caduta dell'ultimo imperatore, Pu Yi, nel 1912 in seguito al successo

della rivoluzione cinese. Nel 1912 la Repubblica governava il 32,21% della popolazione mondiale.

All'inizio del Novecento i pianisti neri del Texas hanno cominciato a sviluppare una forma più veloce e ritmata del blues. Lo scopo era d'intrattenere la gente nei juke joints, dei bar dove, alla sera, ci si divertiva e si ballava. Questi locali si trovavano negli accampamenti dei lavoratori ad esempio nei pressi dei cantieri delle linee ferroviarie. Spesso persino sui treni c'era un pianista. Un brano caratteristico è *Honky Tonk Train Blues* (1927). Il compositore Meade Lux Lewis imita con le sonorità un treno a vapore. A quei tempi questo nuovo tipo di musica fu designata con svariati nomi: fast blues, rolling blues, the dozen, shuffle ecc. fino alla famosa registrazione "Pinetop's Boogie Woogie". In questa composizione, che risale al 1928, Clarence Smith spiegava come ballare il boogie woogie.

Nell'epoca della musica swing il **Lindy hop** è stato un vero fenomeno di massa. Centinaia di ballerini affollavano le ballroom americane dove si esibivano le grandi orchestre *swing*. Il Lindy hop è stato negli anni Trenta e Quaranta del secolo scorso un vero esempio ed insieme allo *swing* fu il primo fenomeno sociale trasversale nella storia degli Stati Uniti.

**Ku Klux Klan** (acronimo: **KKK**) è il nome utilizzato da diverse organizzazioni segrete esistenti negli Stati Uniti d'America a partire dall'Ottocento, con finalità politiche e terroristiche a contenuti razzisti e che propugnano la superiorità della "razza bianca", l'antisemitismo, l'antipapismo, l'omofobia.

14 aprile 1912: affonda il Titanic

12 luglio 1920: inaugurazione del canale di Panama

28 ottobre 1922: marcia su Roma guidata dal Partito Nazionale Fascista

30 dicembre 1922: fondazione dell'unione Sovietica da parte di Lenin

11 febbraio 1929: Patti Lateranensi tra Stato e Chiesa

17 luglio 1936: scoppia la guerra civile spagnola. Sale al potere Francisco Franco.

1936: Enrico Fermi e i ragazzi di via Panisperna: primi studi sull'energia nucleare.

1939-1945: Seconda guerra mondiale

27 dicembre 1945: nasce il Fondo Monetario Internazionale.

5 giugno 1945: gli USA annunciano il Piano Marshall, per la ricostruzione post bellica

16 novembre 1945: nasce a Londra l'UNESCO

2 giugno 1946: nasce la repubblica italiana

1946-1948: varie guerre di indipendenza nel vicino e medio oriente.

11 dicembre 1946: nasce l'UNICEF

1948: prende l'avvio il conflitto arabo - israeliano

1 gennaio 1948: entra in vigore la costituzione italiana

4 aprile 1949: nasce la NATO

4 maggio 1949: tragedia di Superga. (L'aereo che trasporta la squadra del TORINO CALCIO, si schianta a Superga)

**Anni '50:** svariate guerre/guerre di indipendenza (Corea; rivoluzione Egiziana; Cambogia; Kazakistan; Guatemala; Sudan; Vietnam; rivoluzione Ungherese; Tunisia; Pakistan; Marocco; Ghana; Malesia; Centrafrica; Cuba; Guinea-Bissau)

2 giugno 1953: incoronazione della regina Elisabetta II

8 agosto 1956: disastro di Marcinelle, Belgio, muoiono molti emigrati italiani.

**Anni '60:** ancora guerre e lotte per l'indipendenza in varie parti del mondo.

1960: viene messa in commercio la **pillola anticoncezionale**

Il 30 gennaio i Beatles si esibiscono per l'ultima volta sui tetti della Apple Corps

Tra il 27 e il 28 giugno a New York si verificano i moti di Stonewall, considerati il momento di nascita del movimento di difesa della comunità LGBT.

Tra l'8 e il 9 agosto avviene l'eccidio di Cielo Drive, per mano dei seguaci di Charles Manson, che porterà all'uccisione di cinque persone, tra cui l'attrice Sharon Tate.

22 maggio 1960 - Cile - terremoto di Valdivia: il **più potente terremoto mai registrato** nella storia, con magnitudo di 9.5

28 maggio 1961: nasce Amnesty International

Il 21 luglio gli astronauti americani Neil Armstrong e Buzz Aldrin sono i primi uomini ad aver camminato sulla Luna.

13 agosto 1961: la Germania inizia la costruzione del **Muro di Berlino**

11 settembre 1961: nasce in Svizzera il WWF

9 ottobre 1963: disastro del Vajont

22 novembre 1963: assassinio del presidente J. F. Kennedy

21 febbraio 1965: assassinio di Malcolm X

5 gennaio 1968: primavera di Praga

4 aprile 1968: assassinio di Martin Luther King

3 maggio 1968: inizia il Maggio Francese - protesta studentesca- il movimento del 68 si estende nel mondo

15 agosto - 18 agosto 1968: si svolge a Bethel (New York) l'epocale festival di Woodstock, culmine della controcultura hippy del decennio. Le esibizioni di artisti come Jimi Hendrix, Joan Baez, Janis Joplin e gli Who entreranno negli annali della storia della musica.

12 dicembre 1969: strage di piazza Fontana a Milano

Film usciti negli anni 60 :

Psyco

2001: Odissea nello spazio

Mary Poppins

Colazione da Tiffany

Tutti insieme appassionatamente

Il pianeta delle scimmie

Il libro della giungla

Il laureato

La Pantera Rosa

Gli uccelli

Spartacus

Easy Rider

Musica negli anni 60:

Nel 1963 esce il primo album dei The Beatles, intitolato *Please Please Me* e riscuote un ottimo successo.

Dal 1964 al 1967 inizia il fenomeno della British invasion, maggiori rappresentanti di questo periodo sono stati gruppi come The Beatles, The Rolling Stones, The Who, The Yardbirds, The Animals, Them ecc.

Nel 1964 nasce il duo Sonny & Cher.<sup>[1]</sup>

Nel 1965 nasce il primo nucleo dei Pink Floyd e i The Doors.

Nel Febbraio 1966, a Bologna nascono i Pooh, storico gruppo italiano durato 50 anni.

Nel 1967 esce il primo album dei Velvet Underground in collaborazione con Nico, prodotto da Andy Warhol, intitolato *The Velvet Underground & Nico*

Nel 1968 va in onda in "Comeback Special" dell'NBC, che segna il ritorno sulle scene di Elvis Presley.

Sempre nel 1968 nascono le band dei Black Sabbath, Deep Purple e Led Zeppelin che verranno considerati come i maggiori esponenti e precursori della musica Hard rock ed Heavy metal.

Nel 1969 nascono i King Crimson.

**Anni '70:** altre guerre e colpi di stato e lotte per l'indipendenza, e vari tentativi di dittature militari, (alcuni riusciti). Sono gli anni del terrorismo in Italia, dell'omicidio Moro, dei movimenti operai.

Avvio della terza rivoluzione industriale dopo la ricostruzione post-bellica e con essa esplosione economica su modello neoliberista; esplosione demografica mondiale e avvio

del processo di globalizzazione. Suddivisione del mondo in primo mondo, secondo mondo e terzo mondo.

Si diffondono sempre più nella cultura di massa la cultura musicale nei suoi molteplici generi, quella teatrale e cinematografica, lo sport di massa e il turismo.

8 aprile 1971: si tiene a Londra il primo congresso del popolo Rom

2 dicembre 1971: istituzione degli Emirati arabi uniti

5/6 settembre 1972: Massacro di Monaco.

11 Agosto 1973: nasce in America, bronx, NY, il movimento culturale Hip hop.

Nel 1970 si sciolgono i Beatles, i cui membri intraprenderanno le loro rispettive carriere soliste.

Il 18 settembre 1970 muore il chitarrista e cantante Jimi Hendrix.

Il 3 luglio 1971 muore Jim Morrison, leader e cantante dei The Doors.

L'1° marzo 1973 i Pink Floyd pubblicano *The Dark Side of the Moon*, il loro album di maggiore successo, che con oltre 50 milioni di copie vendute è considerato uno dei più importanti album della storia della musica. Nello stesso anno nascono gli AC/DC e i Kiss.

Nel 1975 nascono i Sex Pistols che verranno riconosciuti come uno dei gruppi più influenti per l'avvento della musica Punk-Rock.

1973

Il 14 gennaio Elvis Presley si esibisce nel suo celebre *Aloha from Hawaii*, il primo concerto trasmesso in diretta in mondovisione. La performance di Elvis fu vista da circa un miliardo di persone.

1974

Il 28 maggio una bomba nascosta in un cestino portarifiuti esplode durante una manifestazione sindacalista nella centrale piazza della Loggia a Brescia: rimangono uccise otto persone mentre centodieci sono i feriti; questa strage verrà attribuita ad esponenti di Ordine Nuovo.

Il 4 agosto una bomba esplode su una carrozza del treno Italicus all'uscita della Grande galleria dell'Appennino nei pressi di san benedetto val di sambro, in provincia di Bologna: l'attentato provoca dodici vittime e una quarantina di feriti ed è rivendicato dal gruppo neofascista Ordine nero.

Il 30 novembre, in Etiopia, un gruppo di paleontologi scopre dei resti fossili di un esemplare femmina di *Australopithecus afarensis*, che chiameranno Lucy.

1975

Il 2 novembre viene assassinato sul Lido di Ostia Pier Paolo Pasolini, considerato uno tra i maggiori intellettuali italiani del Novecento.

1976

Viene fondata la Apple.

1977

Vengono mandate due delle prime sonde spaziali di nome Voyager 1 e Voyager 2.

Il 16 agosto muore a Graceland, a soli 42 anni, Elvis Presley, leggenda e re della rock music.

1978

13 maggio in Italia viene promulgata la Legge Basaglia, che riforma gli ospedali psichiatrici.

Il 16 marzo in via Fani a Roma un commando delle Brigate Rosse rapisce Aldo Moro, presidente della Democrazia Cristiana e uccide i cinque uomini della sua scorta.

Il 9 maggio il corpo senza vita di Moro viene ritrovato nel baule di una Renault 4 rossa in via Caetani, a metà strada tra le sedi nazionali del PCI e della DC; lo stesso giorno viene ucciso dalla mafia siciliana Peppino Impastato, conduttore radiofonico che ebbe il coraggio di sfidare tra gli altri suo cugino Gaetano Badalamenti.

1979

Margaret Thatcher e Maria de Lourdes Pintasilgo vengono elette Primo ministro rispettivamente del Regno Unito (dal 4 maggio) e del Portogallo (dal 1° agosto): sono le prime donne in Europa a guidare un governo.

## NOTA PER COMPITI DI RICERCA E COMPOSIZIONE

In riferimento ai nuclei tematici di riferimento, scegliete un momento storico o un fatto ad esso collegato, e tenendo come modello la struttura compositiva dei testi proposti in lettura (vedi cartella drive “estratti drammaturgia”), eseguite i seguenti compiti:

1- componete un breve testo (4 versi).

2 - del testo così composto realizzate un registrazione solo voce (va benissimo utilizzare il cellulare).

3 - realizzate una seconda registrazione dello stesso testo su una musica a vostra scelta

4 - importante completare la ricerca con la lettura di un testo di un autore letterario in riferimento al periodo o al fatto storico scelto, e poi estrapolare una breve citazione. Quindi autori come Pirandello/Svevo/Joyce/Celine se siamo negli anni 20-30 in Europa. O ancora testi di autori dadaisti o surrealisti. Gli autori della beat generation se invece siamo negli anni 50 americani (e non solo); Giorgio Bassani e Primo Levi, Sciascia / Moravia / Pasolini, se siamo in Italia, e in generale i poeti tutti...

Buon Lavoro.

SAYA (*Gambini*)

uno strappo nel cielo di carta  
e la vita rivelò la sua farsa  
cadevano bombe sopra gli uomini  
galleggiava freddo un bambino nel mare  
una donna non la smetteva di gridare  
L'ombelico troppo, e presi i tappi dal cassetto

PAOLA (*Gambini*)

Parlare?.  
Perché non ti metti qui con i tuoi occhi, con le spalle? Le braccia, le mani e il busto.  
, hai pensato all'ombelico?  
Metti tutto in gioco, Muoviamo! Spostiamo. Guardiamo. Gonfiamo, sgonfiamo.  
Che succede dentro, muovendo tutto questo fuori?

GERMANA (*Gambini*)

spezzino pure  
tutti i fiori  
non potranno mai fermare  
la primavera

IRENE (*Gambini*)

Vi vedo, voi comprate  
E comprate comprate comprate  
Spenti in ogni pensiero  
Ogni minimo interrogativo  
E continuate a uccidere la vita attorno  
Fino a?

LAURA (*Gambini*)

Battono Colpiscono Tip Tip

Fanno Rumore Ritmo Tap Tap

Sorridiamo Facciamo Musica coi Piedi

Taap Liberi Esistiamo

FERNANDA

una nuova spinta epocale  
rivoluziona la musica mondiale  
boogie cha cha cha tango  
e tutta l'allegria del mambo

PATRIZIA LUZZARDI

Vento, tempo di rivolta  
lunghi i capelli, corte le gonne,  
alte le voci da farle sentire  
imagine all the people  
sognare la pace insieme

GHETTI

Cile 1946  
il voto della donna finalmente è un diritto  
del volto di ogni donna il futuro è un ritratto  
e il potere dell'amore supera l'amore del il potere

PATRIZIA B.

la guerra  
triste realtà che ancora ci guarda  
difficile lasciar andare il passato  
o difendere il futuro quando è minacciato

PIERANNA

dove? cosa?  
il fardello dei dolori pesa  
nessuna comprensione, solo indifferenza  
diritti violati, forte grido d'innocenza  
agnelli sacrificali nella terra promessa

#### SANTINA

tutto quell'orrore  
le urgenze quotidiane  
distraevano il pensiero  
ma restava il desiderio di morire

#### ANNA

gli alleati ai piedi del vesuvio  
e la speranza accolta nel frastuono  
tra le macerie e il dolore ancora vivo  
nasce un bimbo nero, nuovo dono

#### TONINA

Mentre il mondo continua.....  
la sua eterna evoluzione,  
io viaggio il mondo nuovo  
attraverso la televisione!

#### OLGA

Resistere, sperare, non lasciamoci fermare!

Al grido, la piazza muta riprende colore,  
brilla, s'infiamma, dilaga,  
di nuovo la Primavera splende su Praga

#### MARIAGRAZIA

Dicembre a Milano piove e fa freddo  
Shopping natalizio già iniziato  
All'improvviso un boato inaspettato  
Ed io non so che sta succedendo

#### MARCO

La via del confine è ancora lunga  
Ma per i nostri passi non sarà nulla  
A ciò che lasciammo nelle nostre orme.

#### LOREDANA

Io, donna  
Libera di scegliere  
Libera di decidere  
Libera finalmente di amare

#### MARIANTONIETTA

*triste chi ci sarà quando si lavorerà senza estro (?)*  
*quando le carrozze gireranno senza cavalli*  
*e le donne porteranno la cresta come i galli*  
a mani vuote, senz'anima, manca il rispetto tra persone

ROVIDA (Varesi)

Nero, nero bruciato...oscurità

dopo il fungo atomico.

Un cane ulula senza pelo, né occhi

Soltanto voce

MARIA CALVI (Varesi)

Rumori di pietre che cadono

Grida di gioia e abbracci

La libertà viene come un dono, ma si conserva con la lotta

All in all, you're just another brick in the wall

MARINDURI (Varesi)

Mitragliatrici, fiori nei cannoni, mortai impazziti BUM! BUM! BUM!

Odio, strane vibrazioni, strani sibili BUM! BUM! BUM!

Truppe in movimento, caldo, umidità, terrore nei tuoi occhi BUM! BUM! BUM!

Summer of love in Vietnam, perché sei lì?

PATRIZIA (Varesi)

busso ma nessuno mi vede

i bambini morti nessuno riesce a vederli.

i bambini morti non diventano grandi.

Avevo dei lucidi capelli, begli occhi limpidi,

Un pugno di cenere, quella ora sono io

Il mio nome è Hiroshima, Kiev, Gerusalemme, è Gaza,  
il mio nome è

ARIANNA (Varesi)

Nella notte di stelle, partigiani in lotta  
Libertà nel cuore Patria riscattata  
Vivi o muori, ma sempre combatti  
Grido fiero suona nell'ombra  
"Ora e sempre Resistenza"

PAOLA (Varesi)

I ruggenti anni '20  
Di balli briosi e personalità inimitabili  
Timida, l'emancipazione femminile  
Essere libere  
Nel corpo, nei diritti, nelle scelte

CAMILLA (Varesi)

Nessun uomo può indossare  
una faccia per sé stesso e una per gli altri,  
senza infine disorientarsi  
su quale sia quella vera.

## **ÉVORA – Performance finali**

- 1) Locandina performance finale del Progetto *Age Against The Machine*
- 2) Locandina *Bravas – Mulheres*



Idee ed eccellenze dall'ecosistema territoriale

SCHEDA PROGETTO

# AATM - Age Against the Machine

NOME ENTE / ORGANIZZAZIONE

**Compagnia Il Melarancio Coop. Soc. ETS - Cuneo**

DESCRIZIONE DEL PROGETTO

“Age Against The Machine” è un progetto sostenuto dalla Commissione Europea nell'ambito del programma CERV - Network of Towns, del quale Il Melarancio è partner artistico insieme a Novi Sad - Fondazione Capitale Europea della Cultura (Serbia), partner capofila, Nordisk Teaterlaboratorium (Holstebro, Danimarca), Teatr Brama (Goleniów, Polonia), Università di Evora (Portogallo), Croce Rossa Serbia, Trupa Drz Ne Daj (Novi Sad, Serbia) e, come partner associato, l'Agenzia per lo sviluppo dei Paesi Bassi orientali.

AATM è un progetto intergenerazionale, che, affrontando le cause e le conseguenze dell'ageismo, della discriminazione e della violenza contro le persone anziane, mira a creare una rete di solidarietà internazionale composta da sei città che sosterranno pubblicamente la lotta contro l'ageismo, utilizzando una combinazione di diverse metodologie di teatro partecipativo. Attraverso le attività di progetto, verranno esplorate, presentate e rivalutate le pratiche discriminatorie esistenti nei confronti dei cittadini anziani in vari ambiti della vita sociale, con un focus particolare sulle donne anziane.

L'obiettivo generale del progetto è quello di aumentare la consapevolezza, la conoscenza e l'interesse dei cittadini e dei decisori politici europei riguardo all'invecchiamento e alla posizione della popolazione anziana, attraverso l'espressione teatrale artistica, e, in particolare, attraverso il teatro di comunità.

Il progetto prevede un serie di attività: sei debutti di spettacoli teatrali con comunità intergenerazionali nei paesi partner del progetto (Polonia, Serbia, Portogallo, Danimarca, Italia, Paesi Bassi), oltre a cinque festival “Age Against The Machine” nelle città partner (Holstebro, Cuneo, nel mese di aprile 2025, Evora, Goleniów, Novi Sad).

Il progetto si concluderà, a inizio 2026, con una conferenza a Belgrado (Serbia), nella quale la Croce Rossa Serbia presenterà un documento che raccoglierà una serie di consigli e raccomandazioni, come eredità del progetto, destinate ai decisori politici, ai media e al pubblico di esperti, sia a livello nazionale che europeo. Inoltre, il processo di lavoro dei partner sarà monitorato, in termini di efficienza metodologica e innovazione, dall'Università di Evora, che, attraverso una pubblicazione scientifica, permetterà di delineare una nuova metodologia sostenibile e innovativa.

Un progetto a cura di



Fondazione  
Compagnia  
di San Paolo

Espectáculo Intergeracional

# Velhas? Quem disse? Ainda aqui estamos!



24 Out. 2024 - 21:00 h  
25 Out. 2024 - 19:00 h  
Sala Preta dos Leões, Escola de Artes - UÉvora

27 Nov. 2024 - 15:00 h  
Salão Central, Évora

30 Nov. 2024 - 21:30 h  
Cine Teatro, Reguengos de Monsaraz

AGE AGAINST  
THE MACHINE

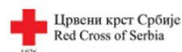
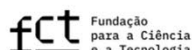
+ Info:

 [age.against.the.machine.pt](https://www.facebook.com/age.against.the.machine.pt)

 [@ageagainstmachine.ue](https://www.instagram.com/ageagainstmachine.ue)

Contacto reservas:  
[ageagainstmachine@uevora.pt](mailto:ageagainstmachine@uevora.pt)

Rede de Solidariedade Intergeracional Contra o Preconceito Etário  
Programa Europeu Cidadãos, Igualdade, Direitos e Valores - CERV  
Age Against The Machine (ID-101138625)



# BRAVAS

# BRAVAS

# MULHERES

SALÃO CENTRAL EBORENSE  
M/16

14 E 15 MARÇO  
21H30

16 MARÇO  
16H00

TEATRO  
ENTRADA GRATUITA  
MEDIANTE RESERVA:  
+351 961 844 123  
PRODUCAO.PORTA37@GMAIL.COM

## **APPENDICE 3. MATERIALE FOTOGRAFICO**



**FIGURA 1.** *Dancing Bruno. Ballando con il libro!* Cupola Arnaboli e fase intensiva dei laboratori



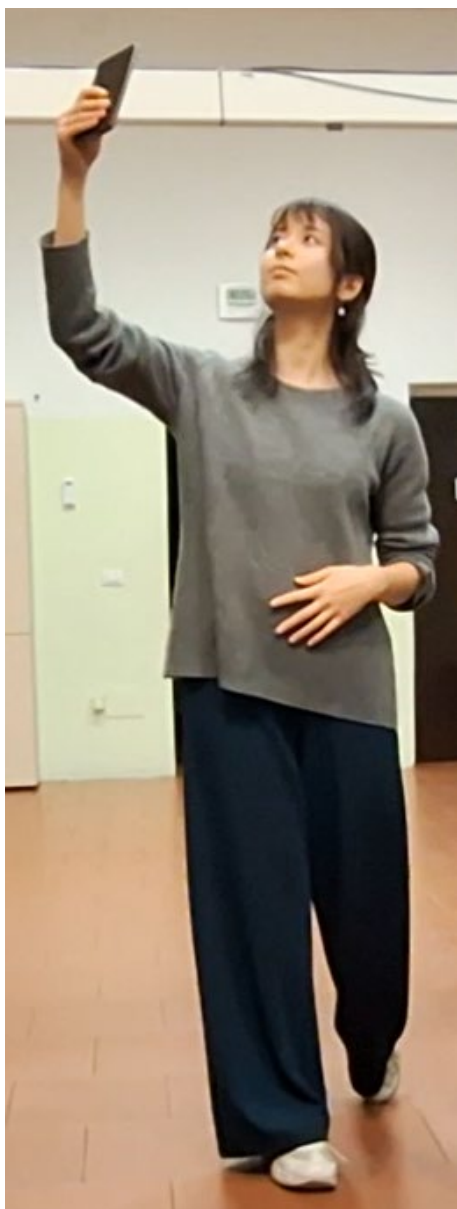
**FIGURA 2.** *Dancing Bruno*. Esempio di lavoro con gli oggetti



**FIGURA 3.** *Dancing Bruno*. Esempio di lavoro con il corpo

**FIGURA 4.** *Dancing Bruno*. Esempio di lavoro di scomposizione delle mani.





**FIGURA 5.** *Dancing Bruno*. Esempio di lavoro con l'oggetto.

**FIGURA 6.** *Dancing Bruno*. Esempio di scomposizione delle mani.





**FIGURA 7.** *Dancing Bruno*. Esempio di interazione corpo-oggetto, con il libro.





**FIGURA 8.** *Dancing Bruno*. L'interazione con il libro diventa una coreografia.





**FIGURA 9.** *Dancing Bruno*. Lavoro sulle direzioni. Apertura/imbarazzo.





**FIGURA 10.** *Dancing Bruno*. Lavoro sulle direzioni durante il laboratorio gesto. Direzioni del “Surf”.





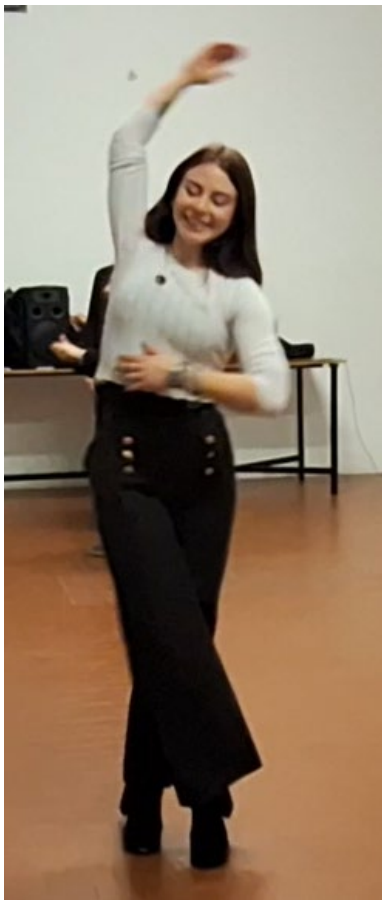
**FIGURA 11.** *Dancing Bruno*. Interazione con gli oggetti dello spazio delle biblioteche.



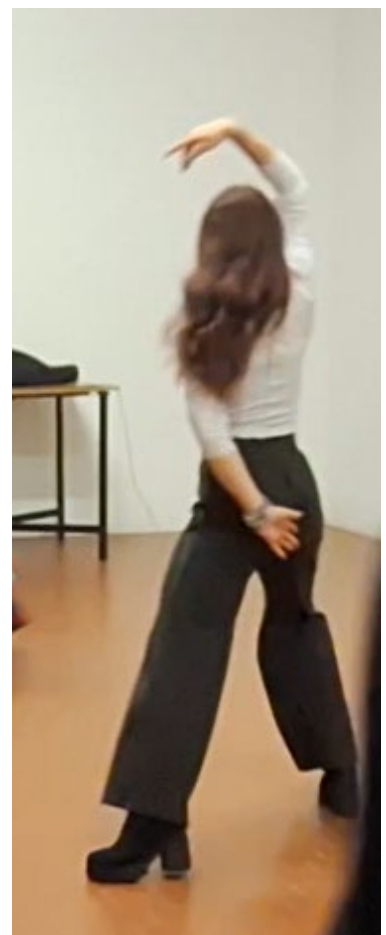


**FIGURA 12.** *Dancing Bruno*. Improvvisazioni danzate che rompono lo schema dei passi dell'ully gully.





**FIGURA 13.** *Dancing Bruno*. Improvvisazione di danza. Balletto classico e taranta





**FIGURA 14.** *Age Against The Machine*. Prove della performance finale  
scena *Juizo e controle social*





**FIGURA 15.** Progetto *Bravas*. Performance finale.

## **APPENDICE 4. INTERVISTE**

## INTERVISTA 1. ARTURO VIGNAI – TEATRO POVERO DI MONTICCHIELLO

Intervistato: Arturo Vignai

Presidente Onorario Della Cooperativa Teatro Povero

Abitante di Monticchiello e membro della Compagnia del Teatro Povero dal 1969

**Domanda:** Voi siete abitanti-attori...

**Risposta (Rielaborazione):** Abitanti sì, attori... insomma!

**D:** Perché non attori?

**R:** Io non mi sento attore. Penso che nessuno di quelli che partecipa agli spettacoli si senta attore. Noi narriamo la nostra storia, andiamo indietro nel tempo. Siamo narratori.

**D:** Voi non siete personaggi, ma portate voi stessi in scena?

**R:** Sì, esattamente, questo è vero.

**D:** Mi racconta in che anni ha cominciato a far parte del Teatro Povero?

**R:** Io le racconto la storia da cui è nato tutto. Dovevo essere fucilato dai tedeschi il 7 aprile del '44. Ci portarono tutti fuori dalla porta del paese per essere fucilati. Poi una signora tedesca che abitava qui ci salvò, riuscì a convincere il comandante che non avevamo partecipato alla battaglia che c'era stata tra le truppe fasciste e i partigiani il giorno prima. I partigiani se ne erano andati sul Monte Amiata, ma la mattina seguente sono arrivati i tedeschi, hanno portato fuori porta tutta la popolazione, davanti a tre mitragliatrici, stava per compiersi una strage. Dopo un'ora che eravamo davanti alle mitragliatrici, si tornò tutti a casa. Poi, nel 1967, io ed il mio amico Andrea Cresti, che ora non c'è più, pensammo di creare uno spettacolo teatrale per chiamare l'attenzione verso questi luoghi abbandonati. Ci sentivamo abbandonati. C'era stata la crisi della mezzadria. E ci è andata bene! Perché conoscevamo Mario Guidotti e lui ci disse: «perché non mettiamo in scena lo spettacolo della battaglia?». E da allora Mario Guidotti ha scritto gli spettacoli, uno di seguito

all'altro, fino al 1981, dal mondo partigiano al mondo contadino, alla crisi che c'era nelle famiglie del mondo contadino. Poi, dal 1982, li abbiamo scritti noi, fino a tre anni fa. Ora ci sono Manfredi Rutelli con Gianpiero Giglioni, che fanno la regia e tirano le fila dopo le assemblee fatte con gli abitanti che vogliono partecipare, per scegliere il tema.

**D:** Da subito i copioni furono tutti scritti, tutti stesi? Come lavoravate?

**R:** Quando c'era Mario Guidotti scriveva lui, faceva lui. Ci arrivava già il testo scritto. Noi abbiamo scelto sempre i temi: il mondo contadino, soprattutto. Poi leggevamo il testo in gruppo e venivano assegnate le parti dal regista. Il regista ci conosceva nella vita, le assegnava in base anche alla nostra storia, al nostro fisico. A me assegnano sempre parti da vecchio, ora!

Poi, come dicevo, prima di arrivare al copione vengono fatte delle assemblee... Invece durante lo spettacolo e durante le prove seguiamo sempre il regista. Capitava che alcuni di noi improvvisassero, ma perché non si ricordavano!

**D:** In che spazi lavorate?

**R:** Ora abbiamo un teatrino e facciamo le prove lì. Poi, circa un mese prima, le prove si spostano nello spazio della città, in piazza. E c'è differenza, perché sul palco bisogna sempre trovare la posizione adatta dove metterci, ci sono le entrate, le uscite. Invece, in base alla piazza, rivediamo le cose: arriviamo con il personaggio già fatto, poi riadattiamo in base allo spazio.

## INTERVISTA 2. GIANPIERO GIGLIONI – TEATRO POVERO DI MONTICCHIELLO

Intervistato: Gianpiero Giglioni

Co-regista del Teatro Povero di Monticchiello

**Domanda:** Per capire che tipo di teatro vedevi e con che cultura teatrale ti confrontavi, prima di entrare nel Teatro Povero di Monticchiello, inizio con il chiederti di dove sei, da che contesto provieni.

**Risposta (Rielaborazione):** Sono cresciuto vicino a Monticchiello, a Chianciano Terme, che è una cittadina che ha avuto delle glorie dal punto di vista economico-turistico, legate al termalismo degli anni Cinquanta e Sessanta e decenni successivi, finché il fenomeno si è andato un po' estinguendo. Da bambino, una parte della mia vita è passata anche per un borgo che ha le caratteristiche di Monticchiello, ma ancora più piccolo, col quale gli stessi monticchiellesi in qualche spettacolo si sono confrontati, che si chiama Castiglioncello del Trinoro. Questo mi porta a fare cenno alla storia dei borghi che muiono, che non hanno la sorte di Monticchiello, perché non hanno questa comunità che in qualche modo li preserva. Mentre essi hanno poi una seconda vita da "non morti", però frutto della gentrificazione più estrema e totale. Non entriamo nel dettaglio, perché si aprirebbe l'enorme paragrafo dell'antropologia del turismo; anche se, in effetti, tutto si intreccia.

**D:** Quali sono stati i tuoi inizi al Teatro Povero di Monticchiello, in che periodo e in che vesti?

**R:** Ho iniziato a frequentare il Teatro Povero dagli anni Duemila. Già lo frequentavo da bambino e da ragazzo, come spettatore. Per uno spettatore locale il Teatro Povero ha tutta una serie di rimandi che lo collegano alla propria esperienza biografica. Questo provoca una sorta di riconoscimento. Anche all'interno delle mie esperienze teatrali è un po' un *unicum*: io andavo a teatro con quello spirito di piacere estetico, di ricerca di una certa distinzione sociale, per usare i termini di Pierre Bourdieu. I consumi culturali della nostra società fanno riferimento al nostro posizionamento all'interno di categorie più o meno coscienti che ciascuno di noi applica quando si avvicina ad un evento umano, frutto della cultura umana, quale che sia. Nel caso specifico del Teatro Povero era una questione un po' diversa, tanto che andavo quasi sempre da solo, perché c'era un forte riconoscimento emotivo in quello che vedevo davanti a me ed era un oggetto estetico e culturale che

risultava del tutto anomalo rispetto a ciò che ero abituato. L'imperfezione diventava l'obiettivo. Non c'era infingimento. L'infingimento era una scoria del sistema. C'era una rivendicazione delle forme dialettali, delle forme espressive corporee più spontanee; c'era la ricerca del mantenimento di un'espressività quanto più lontana possibile da quella che è nel palco.

Io facevo questo tipo di studi: Lettere, vecchio ordinamento, con una grande libertà nel piano di studi. Io anziché ventuno esami, ne misi qualcosa come ventotto: molta antropologia, molta teatrologia... tutto ciò che poteva comporre lo spettro dei miei interessi di allora. Nel corso dei miei studi avvertivo un'inutilità del fare artistico e sentivo il fardello di un teatro che, anche all'interno delle mie esperienze in università e nelle esperienze che avevo fatto di attore, di membro di compagnie, di produttore e anche talvolta di drammaturgo, erano tutte confinate in un ambito dove c'era una mancanza di esigenza sociale percepita come forte e come ritorno politico dell'esperienza artistica. Ai miei occhi, il Teatro Povero sembrava fornire un modello positivo da questo punto di vista. Anche perché, in me, era abbastanza chiaro che il Teatro non bastava al Teatro Povero, ma si andava configurando come un progetto sociale e culturale più complesso del semplice mettere in scena degli spettacoli teatrali. Quindi, mi avvicinai dapprima per piccole attività invernali, attività laboratoriali, finché ricevetti l'invito a partecipare alle attività estive, che però erano un impegno straordinario, tra prove e repliche. Progressivamente, Monticchiello acquistò per me questa forza centripeta che ha ancora oggi, di attirare dall'esterno persone con interessi culturali molto specifici e che trova in quella realtà qualcosa che l'attrae. Fin da subito ho iniziato a frequentare tutte le assemblee, anche quelle del gruppo più ristretto, come prima aggiunta dopo decenni. Cominciai a frequentarlo e diventai presto collaboratore dell'ex regista e drammaturgo, Andrea Cresti. Io ho iniziato a fare gli spettacoli invernali, per cui mi occupavo della scrittura, talvolta della regia, Andrea faceva le scenografie. Lo aiutavo in qualche scena di scrittura per le rappresentazioni estive. Io preferisco usare il termine *dramaturg*, per Monticchiello. A lungo lo stesso Andrea ed io rimanemmo poi il perno, poi anche insieme Manfredi Rutelli, che oggi mi affianca come regista: io mi occupo molto di drammaturgia e di elaborazione; anche Claudio Mellone collabora alla scrittura.

**D:** Perché usi il termine *dramaturg*, per Monticchiello?

**R:** Lo intendo nel senso del *dramaturg* tedesco. Perché c'è un elemento di comunanza con la compagnia e la comunità in cui ti trovi ad operare, per il tipo di impegni immersivi e ambientali in cui sei coinvolto quando lavori con il Teatro Povero. C'è una forma di rispetto... di conoscenza profonda... il Teatro Povero implica che, in un anno medio, almeno 110 giorni all'anno sono

dedicati alla vita insieme: ci passi le serate, il tuo tempo libero... l'esperienza del Teatro Povero richiede un forte investimento esistenziale.

**D:** Che tipologia di fonti ci sono sull'attività storica del Teatro Povero di Monticchiello, ci sono problematiche sull'approccio alle fonti dirette, oppure sono accessibili?

**R:** Io lessi le lettere dei collaboratori, gli appunti del regista, i copioni, la rassegna stampa. Vivendo in zona, ho potuto fare un importante sprofondamento nell'archivio: ho anche diviso i materiali, cercando di dare un ordine archivistico, che poi più o meno è stato mantenuto. Anche le interviste sono d'aiuto, però la maggior parte degli intervistatori non ha il tempo di approfondire e quindi necessariamente queste ruotano attorno alle stesse tematiche; c'è stata da superare questa fase dei monticchiellesi che rispondono un po' quello che i giornalisti cercano di sentirsi dire. Poi, a un certo punto, diventi il custode di una serie di memorie, che le persone vogliono salvaguardare dalla perdita, ma che non direbbero di fronte a chiunque, stabilendo un patto implicito per cui essere custode significa esserlo di gioie e di dolori, anche quelle più indicibili per la tutela o delle istituzioni o anche della vita interiore. Poi, durante le assemblee avevo l'abitudine di prendere appunti: ho partecipato a tutte le assemblee del Teatro Povero da metà 2006 ad oggi e ho steso appunti di quanto detto dagli abitanti.

**D:** Come avviene il processo creativo del Teatro Povero, sia negli anni che hai vissuto, sia in quelli che hai studiato?

**R:** Le forme base del processo creativo dagli anni Ottanta, secondo un percorso che è rimasto abbastanza stabile nel corso degli anni, prevedeva questi gruppi collettivi, stratificati: l'assemblea generale, vuol dire la comunità teatrale in senso lato, talvolta viene anche gente di Monticchiello che non recita, ma che percepisce quell'assemblea come la sua casa; poi, c'è un'assemblea più ristretta che andava avanti dagli anni Ottanta, di cui faceva parte anche Maria Rosa Ceselin, insegnante di Storia del Teatro che era stata anche mia insegnante, che aveva letto delle scene che avevo scritto, facendo io teatro fin da giovanissimo, avevo iniziato a scrivere per il teatro prestissimo. Poi c'erano Marco del Ciondolo, Andrea Cresti, Vittorio Innocenti. Oggi ci siamo io, Manfredi, l'amico Claudio, talvolta sento il bisogno di includere anche altre persone o del paese o grandi conoscitori del Teatro Povero. Un gruppo che ai primi tempi andava avanti in maniera piuttosto coesa. Questo gruppo più ristretto rielabora stimoli e idee, che vengono dalle assemblee generali, e le ripropongono poi a queste ultime. Questo è il programma più utilizzato quando

bisogna scrivere uno spettacolo: c'è tutto un periodo che va da gennaio a fine maggio, dove il processo si svolge come una sorta di andirivieni; prima c'è un certo numero di assemblee generali, dove spesso partiamo dalla riflessione sull'anno precedente, poi piano piano mettiamo a fuoco i temi che interessano maggiormente. Poi, all'assemblea successiva si riparte con una sintesi di quanto discusso nell'assemblea precedente, in cui cerco di far emergere le tematiche più forti; alcune tematiche vengono approfondite, alcune abbandonate, alcune inserite, in discussioni con forti elementi biografici: le persone raccontano storie collegate a quelle tematiche. Poi c'è la raccolta di informazioni, idee e, poi, da lì nasce un soggetto. Poi il soggetto viene ridiscusso e rielaborato ancora in assemblea e questo è importantissimo perché crea un elemento di coesione interna. Poi, si elabora una scaletta; poi, piano piano si arriva al copione. Descrivo spesso questo moto delle assemblee come una dimensione elicoidale, che gira su sé stessa, torna su temi medesimi, sempre più portandoli verso l'alto. Quando si arriva al copione arriva un terzo soggetto, che è il gruppo d'attori.

**D:** A fronte della mia ricerca sull'attore abitante e sul gesto amatoriale, vorrei capire qual è il processo di lavoro tra regista e attore, nel Teatro Povero di Monticchiello. Rispetto agli anni Settanta ci sono continuità?

Il vero grande tesoro drammaturgico di questo mondo è questo scambio dialogico, questa sorta di cervello collettivo, analogico perché spesso basato su un gioco di rimpalli tra quello che una persona dice, che richiama quello che dice un'altra e talvolta un sovrapporsi tra un'assemblea e l'altra e tutto quello che c'è stato prima. È importante, come risorsa drammaturgica, prendere spunto da l'incredibile riserva di esperienza individuale, aneddotica comunitaria, il filtro locale con cui sono stati vissuti i fenomeni nazionali e internazionali nei diversi periodi storici affrontati in questi sei decenni dal Teatro Povero. C'è una dimensione del rapporto persona-personaggio peculiare: una delle corde espressive potenti è quella di comprimere il rapporto, talvolta quasi schiacciandolo. Spesso negli spettacoli i personaggi si chiamano come le persone: Paolo è Paolo, Marisa è Marisa, Lucio è Lucio. Se hai la giusta capacità di mimesi, la giusta empatia, diventi depositario di una sintassi, di un'espressività corporea, di un modo di dire le cose, di vivere lo spazio, di vivere le relazioni con gli altri, per cui fai un'opera di transcodifica. Crei una realtà plausibile, verosimile, che gli attori-abitanti possono vivere teatralmente. Quando ci sono, agiscono, cambiano tantissimo: la forma che loro danno alle parole, al personaggio... spesso c'è un loro grande contributo.

**D:** Ci sono fasi di improvvisazione?

**R:** Non c'è bisogno di fare improvvisazione in scena, perché viene fatta nelle assemblee: in qualche modo, lì c'è una parte della loro creatività. Sulla scena capita che ci siano piccoli elementi improvvisati, però in tutta la fase delle prove loro sono liberi di improvvisare, in un processo che va dai primi di giugno fino a ridosso dello spettacolo: spesso questa fase è utilissima, perché ci sono belle trovate, fresche. Loro sentono molto lo spettacolo come un elemento vivo. Nella maggior parte dei casi mi lamento con loro che non devono stare al testo, come scritto, devono farlo loro. Chiaramente, chi di loro sente più l'esigenza di affidarsi a quelle parole è libero di farlo, ma io ribadisco spesso che lo spettacolo non vive sulla carta. Per quanto, quando io scrivo uso la mimesi del parlato, mentre prima i testi a stampa non erano fedeli al copione, venivano rielaborati. Oggi cerco di usare una serie di stratagemmi grafematici per rendere la mimesi del parlato, anche quando va in stampa. Però, quando questo prende corpo in loro, capita spessissimo che mi dicano: "allora questa battuta la riscrivo! La sento più così, per me è così. Io non userei queste parole.". E anche loro fanno un processo di ricerca. Gabriella, per esempio, una delle fondatrici: lei fa una costante ricerca, è capace di cambiarteli fino all'ultimo giorno, perché li rimaneggia, li modifica.

**D:** Mi hai detto: «hanno un patrimonio di espressività corporea». Come funziona dal punto di vista gestuale?

**R:** Dal 1974, Il Teatro Povero ha fatto un'operazione sul linguaggio dove il recupero che fanno è di una parte di sé stessi e di una parte delle loro vite. Sia sul piano lessicale del linguaggio orale, sia molto sul piano del linguaggio corporeo. Il linguaggio corporeo passa attraverso le gestualità: da una parte, attraverso le gestualità tipiche del mondo del lavoro mezzadrile, che stavano scomparendo perché la mezzadria s'inabissava; allo stesso tempo, anche attraverso forme posturali antichissime, ad esempio il modo di parlare in pubblico con la mano davanti a sé, con le tre dita alte, quasi in un gesto di benedizione, oppure attraverso una posizione corporea degli uomini che dovevano tenere le mani in tasca, con il petto un po' in fuori, che erano le posizioni di conflitto. Oppure, quello stare umiliati, piegati, davanti al padrone. Le donne che incorporavano lo stigma sociale, questa tendenza a essere sempre nascoste, con un corpo molto remissivo, finché non si trattava dell'ambiente domestico o dell'aia, dove c'era più libertà espressiva. Tutto questo lo fanno rivivere sulla scena. Fanno rivivere una parte di sé stessi. Piano piano questo insegna loro qualcosa: a far saltare il sistema dei registri, che passasse per il corpo, per il linguaggio orale, per lo sguardo... insomma, un sistema rispettoso delle regole della società. Il teatro da questo punto di

vista è sovversivo: il registro basso, familiare, è portato all'interno dell'operazione culturale. Quindi questa sovversione è anche un moto di liberazione.

**D:** Invece, qual è il rapporto tra Teatro Povero e spazi della città?

**R:** Loro non dicono sul palco, loro dicono “piazza”. Non dicono: «si va in scena!», dicono «si va in piazza». La piazza vissuta come spazio liminare in cui il tuo intimo incontra quello del pubblico. La caratteristica fondamentale deve essere questa: trasportare in altri ambienti quelle persone... come si comporterebbe quella persona in un dato momento, in un dato contesto?

**D:** Nella mia ricerca, interrogo il Teatro Povero dal punto di vista storico, negli anni Settanta. Secondo te, quali trasmissioni e tradimenti ci sono stati, che cosa sai dirmi di chi è venuto prima di te, come regista e figura “guida”?

**R:** Le primissime fasi del Teatro Povero hanno visto la presenza della figura incredibile di Mario Guidotti, che è il primo che mette a fuoco l'idea stessa di autodramma. Lui definiva sé stesso il notaio delle persone di Monticchiello: «io cerco di essere il loro notaio, il notaio della loro verità», diceva. Una persona molto colta, che si rendeva conto di quanto questo fosse anche un tradimento. Il regista era una figura strepitosa dal punto di vista immaginifico, creativo: Arnaldo della Giovanpaola. Per quanto tutti e due avessero profondi legami con la comunità di Monticchiello, non erano espressione diretta della comunità stessa. Andrea Cresti è una figura un po' liminare: nasce a Roma, ma cresce e vive a Monticchiello, in una famiglia con un capitale culturale importante da mettere in gioco (dipingere, suonare...). Andrea prende in mano questa esperienza, forte di una storia di quindici anni del Teatro Povero. Lui ci mette un certo estro creativo, che si esprime nel momento in cui il gruppo ristretto storico lascia. Con gli attori e con le attrici aveva sviluppato un rapporto molto particolare, specialmente nei rapporti intergenerazionali: aveva un elemento di sensibilità umana unico e di familiarità. E aveva tanti decenni vissuti a un livello di impegno sbalorditivo. Andrea chiedeva tantissimo: era una scelta artistica, perché portava le persone a esprimere sé stesse, faceva saltare fuori per forza di cose ciò che sentivano nella profondità. Lui aveva anche doti artistiche nell'immaginifico: erano spettacoli molto visivi, molto visuali, soprattutto nell'ultima fase, a discapito dell'aspetto della narrazione, della costruzione della storia. Il suo era un teatro d'immagine, molto poetico, dove le connessioni narrative nello svolgimento delle storie talvolta erano affievolite da una grande potenza visiva. A me interessa la costruzione di un sapere condiviso che passa nella parola, nelle relazioni: tramite la costruzione di storie

paradigmatiche si possono far emergere quelle che sono le pulsioni differenti del gruppo, per costruire insieme una storia condivisa.

## RINGRAZIAMENTI

Questo lavoro di ricerca mi ha insegnato l'importanza di cogliere gli imprevisti della vita, a valorizzare il compromesso, a mettere in questione il confine delle definizioni.

Questo lavoro di ricerca ha rafforzato la volontà di resistenza tenace, che si esplica nell'amore per il teatro come culla valoriale, culturale e profondamente formativa: resistenza di una cultura umana antica e, insieme, trasformativa; resistenza di una logica relazionale ancorata allo scambio umano libero e non giudicante; resistenza della formazione e della pedagogia come insieme di scambi umani non finalizzati; resistenza, nell'università, di una forma mentis che salvaguardi l'autonomia del puro pensiero critico e della trasmissione culturale senza scopo strumentale e libero dalla logica di servizio a cui sempre più spesso la professione universitaria, la ricerca, la didattica sono sacrificati, specialmente nell'ambito umanistico. Ambito umanistico di cui questo lavoro ha tentato di conservare lo spirito, mescolando tradizione a tradimento, per tentare di custodire ciò che mi ha formato, invece di asservirlo per sperare in una sopravvivenza autoreferenziale.

Per tutto questo e per il contributo apportato a vari gradi durante l'intero percorso di dottorato, sono grata. Innanzitutto, sono grata al mio paziente supervisore di tesi, il Prof. Fabrizio Fiaschini, che, da quando è iniziato il mio percorso di studio e, poi di ricerca, sa mettere ordine e struttura all'ingordigia e alla dilatazione della mia tendenza analitica. Grazie per i libri, per la chiarezza, per la comune curiosità verso le divagazioni extrateatrali e grazie per avermi fatto ritrovare nel teatro, che già amavo, quello sguardo che ha formato la mia infanzia: la cultura dell'antico, dei gesti di gioco, l'atmosfera del fuoco nella notte.

Ringrazio il prof. Guido Di Palma, per lo sguardo che mi ha insegnato nel suo corso di Istituzioni di regia alla Sapienza e per essere stato un autentico riferimento durante gli anni di studio a Roma: senza di lui e la sua sensibilità pedagogica e teatrale, non avrei mai capito «che cosa volevo fare da grande». Un ringraziamento va poi al gruppo di lavoro della Sezione Spettacolo, per essere ciò che significa «casa» per me: qualcosa da cui uscire e stare lontani, per poi tornare, certi di sentire la stessa comunanza di intenti di sempre. Ed è un «sempre» piuttosto impegnativo che mi lega a questo contesto accademico: dalla laurea triennale, andata e ritorno, mi ha insegnato ad intendere la ricerca come avventura nel mondo e non come stanza chiusa. Grazie quindi alla Prof.ssa Federica Villa, a Lorenzo Donghi, a Filippo Ticozzi, a Susanna Bandi e agli altri compagni del «gruppo teatro» Giulia Innocenti Malini e Davide Cioffrese. L'amico Davide, con cui da anni condivido l'assenza di maschere.

Un grazie particolare al Coordinatore del dottorato in Scienze del testo letterario e musicale, il Prof. Mirko Volpi, per l'attenzione precisa e la sincera disponibilità al confronto. Grazie anche al Prof.

Giuseppe Antonelli, per aver accompagnato le complesse dinamiche richieste dalla mia Borsa PNRR/PA. Insieme a loro, un ringraziamento al Prof. Federico Francucci, al Prof. Giovanni Boccardo, al Prof. Pier Luigi Mulas e agli altri professori del Dipartimento che, tra il chiostro e i corridoi, hanno dedicato una parola di supporto, di scambio intellettuale e una cortese attenzione per il mio percorso dottorale.

Grazie poi ai miei colleghi dottorandi, da cui mi sono sentita accolta nel mio peregrinare; un gruppo di menti vive e libere dalla competizione, sinceramente appassionate: grazie ad Alice e Roberto, i miei compagni d'anno e di curatela convegnistica, per la semplicità e la sincerità e grazie a Luca e Francesco, a Guido, Paola, Lucrezia, Anna, Bianca, Carmen, Alessia e Giorgio.

Ultimi, ma non ultimi, grazie alle “generazioni” di studenti di spettacolo che, in questi tre anni, hanno dato linfa e senso alle mie nutrienti prime esperienze didattiche e di correlazione di tesi, da cultrice di materia in erba a curatrice (sempre in erba) di seminari didattici stimolanti: ho imparato molto dal loro sguardo e dall'approccio didattico che offre la laurea magistrale in Scritture e progetti per le arti visive e performative. Nomino gli studenti teatranti, estendendo il loro grazie al resto del gruppo studentesco: Nicolò, artista e studioso sincero e genuino; Benedetta, tenace e spericolata teatrante, Syria; pragmatica, diretta e matura giovane donna; Pietro, arguto e dal futuro luminoso, che ama il teatro con le viscere e con la testa; e poi Camilla (adottata dal “padre” teatro, insieme alla “madre” cinema) e Sara; le “mie” altre co-tesiste Eleonora, Vittoria.

Un ringraziamento particolare a tutto il gruppo di lavoro che ha reso possibile la realizzazione del progetto Dancing Bruno, Ballando con il libro!, un'autentica sorpresa, un'avventura improvvisa, improvvisata e felice, che ha arricchito questa ricerca con un profondo contributo non solo scientifico, ma anche umano e personale: grazie alla visione della Dott.ssa Ivana dello Iacono del Comune di Pavia, per la fiducia concessami; grazie a Mario Colnaghi, Presidente dell'APS Cazzamali, gestore della Biblioteca Lia Bolocan a Pavia Ovest, per la sua apertura e vitalità, grazie ad Angela Gramegna, per la tenacia con cui tiene viva la biblioteca di quartiere del Varesi, al Vallone; grazie alla compagnia dei Sanpapiè, in particolare a Lara Guidetti e Fabrizio Calanna, per la fantasia e l'energia artistica; grazie ai “tre gruppi” dei laboratori, coraggiosi e sorprendenti abitanti di questo spazio creativo che si è costruito ed è cresciuto insieme a tutti noi.

E devo ringraziare la mia famiglia.

Il grazie più grande e vitale va a mia mamma Cinzia, perché senza la sua costante presenza questo lavoro di dottorato non avrebbe potuto realizzarsi: grazie per la resistenza, per avermi insegnato a guardare il quotidiano, le verità semplici, con i nostri occhi che si somigliano. E grazie per avermi insegnato quanta forza politica possono avere le relazioni umane. Grazie ai miei nonni Biagio e

Carmen, per avermi cresciuto, per la vita che da loro ho imparato. Riconosco le vostre mani antiche nella gente di teatro, la vostra sapienza operosa nei valori del lavoro che vorrei.

Grazie alla persona che amo, con una frase di Giuliano Scabia: «non è escluso che due persone legate da affinità profonde possano vedere una mattina apparire in alto un teatro vagante.

Grazie alle “mie persone”: Ivan, per quanto mi fa ridere della vita e dei miei seriosi libri di studio; Andrea, con cui ritrovo la bussola e il calore della mia città; Attilio, riferimento militante e maestro d’amore.

Grazie agli amici vicini e lontani. Grazie a Dario per la fratellanza che resta; ad Agnese per la passione teatrale; grazie a Stella, per avermi fatto riscoprire, con pazienza, quelle affinità elettive in cui avevo smesso di credere.

Questa famiglia non solo di sangue; bensì, la famiglia di cuore. Le radici. Senza il loro supporto, questo percorso non sarebbe nemmeno iniziato.