

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=ca>

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=es>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

**INSTALLAZIONI ARTISTICHE PARTECIPATIVE**  
**COME MODUS OPERANDI DEL TEATRO CONTEMPORANEO:**  
**LA PROPOSTA DI TEATRO DI GIORNATA**

Irene Salza

**TESI DOTTORALE**

diretta da

Prof. Francesc Foguet i Boreu (Universidad Autònoma de Barcelona)

Prof.ssa Roberta Pierangela Gandolfi (Università degli Studi di Parma)

Doctorado en Lengua y Literatura Catalanas y Estudios Teatrales

Departamento de Filología Catalana

Facultad de Filosofía y Letras

Universitat Autònoma de Barcelona

Maggio 2023

## INDICE

Ringraziamenti.....	1
Introduzione.....	2
PARTE I: ARTI PARTECIPATIVE. STORIE E QUESTIONI APERTE.....	11
1. Tra arti visive e arti sceniche: l'estetica relazionale e il paradigma partecipativo	
1. Fisionomia di un'estetica relazionale.....	12
2. Verso un dibattito critico sulla partecipazione.....	29
3. Una ricognizione artistica.....	44
2. La <i>Public art</i> e lo spazio dell'incontro	
1. Nuovi spazi per la partecipazione.....	58
2. Una panoramica italiana.....	68
3. Partecipazione o collaborazione?.....	74
3. I teatri partecipativi.....	77
1. I teatri di interazione sociale in Italia.....	79
2. L'estetica del Teatro dell'Oppresso.....	85
3. Quattro paradigmi per il teatro partecipativo.....	93
PARTE II: INSTALLAZIONI ARTISTICHE: TIPOLOGIE, ESPERIENZE, CONTAMINAZIONI.....	114
4. Installazioni artistiche: tipologie, esperienze, contaminazioni	
1. <i>Installation art</i> .....	115
2. Tipologie di installazioni artistiche: la proposta di Claire Bishop.....	121
5. Installazioni artistiche: fra l'immagine e la scena.....	137

6. Oltre la scenografia, verso l' <i>environment</i> e l'installazione. Le logiche del nuovo teatro e della scena post-drammatica in Italia.....	149
7. Installazioni artistiche partecipative	
1. Una proposta di definizione e una messa alla prova nelle pratiche teatrali del Sessantotto.....	160
2. <i>Orlando Furioso</i> di Luca Ronconi.....	163
3. <i>1789</i> di Théâtre du Soleil.....	168
4. <i>Marco Cavallo</i> .....	172
PARTE III: LA PROPOSTA DI TEATRO DI GIORNATA.....	179
8. Un progetto in dialogo con la comunità.....	180
9. Risvegliare la meraviglia	
1. Sogni, suoni, odori, incanto.....	198
2. Magia.....	216
10. Interrogare la contemporaneità.....	226
1. <i>Nuove Agorà</i> .....	226
2. <i>Barriera è opera mia</i> .....	243
11. Relazionarsi con il territorio.....	258
1. Installazioni che nascono dal territorio.....	261
2. <i>Gran Teatro di Giornata</i> .....	271
CONCLUSIONI.....	282
ALLEGATI.....	292
Appendice A. Interviste.....	293
1. Antonio Catalano, in conversazione con Irene Salza. Asti, 7 luglio 2016.....	294
2. Gianluigi Gherzi, in conversazione con Irene Salza. Milano, 8 luglio 2016....	312

Appendice B. Progetto <i>Teatro di Giornata</i> .....	334
3. Breve rassegna stampa del progetto <i>Teatro di Giornata</i> (2012-2015).....	335
4. <i>Barriera è opera mia</i> , progetto 2015.....	348
BIBLIOGRAFIA.....	382

## RINGRAZIAMENTI

Sono molte le persone a cui desidero esprimere i miei più sinceri ringraziamenti:

Innanzitutto il professor Francesc Foguet i Boreu e la professoressa Roberta Gandolfi, per i continui stimoli, gli incoraggiamenti, le idee brillanti, le soluzioni originali e la straordinaria competenza e disponibilità con cui hanno accompagnato la scrittura di questa tesi: sono stati i migliori maestri che potessi avere e gliene sono profondamente grata

L'équipe artistica di Teatro di Giornata, per le imprese condivise e per tutte quelle che ancora ci aspettano

Le tante persone e comunità che con la loro partecipazione hanno riempito di senso l'*Anagrafe dei Sogni* e le altre installazioni artistiche che compongono il corpus di questa ricerca

Antonio Catalano e Gianluigi Gherzi per aver generosamente condiviso con me le loro esperienze e le loro poetiche

Anna Carla Bosco, la mia socia, che percorre con me ogni sentiero artistico

Daniela Smalzi, per la disponibilità e il fondamentale aiuto

Tommaso Mozzati, per i preziosi consigli

Barbara Lazzarin, per la meraviglia

Lucia Musso, per aver illuminato la strada

I miei genitori Laura e Bruno per il costante supporto

Mia sorella Alice, anche da lontano

La mia famiglia, le amiche e gli amici, che non riesco a nominare tutti, ma che con la loro presenza, vicinanza, affetto, consigli e battute hanno accompagnato questa avventura

Il matto, l'arcano senza nome e la stella

Mio marito Simone, per essere sempre con me, e Nadia, la nostra gioia. A loro, con tutto il mio amore, dedico questo lavoro

## INTRODUZIONE

Osservando la scena teatrale contemporanea, si può notare come l'uso della dimensione installativa stia diventando un elemento ricorsivo nella proposta di artisti e compagnie, che sempre più spesso inseriscono nelle loro soluzioni sceniche elementi di arte plastica e dispositivi d'installazione, che hanno come elemento comune il ruolo drammaturgico affidato allo spazio, oltre a quello di individuare uno spettatore incorporato fisicamente nell'esperienza teatrale (Valentini, 2020: 116) e innescare meccanismi relazionali tra il pubblico e la scena.

L'oggetto della presente ricerca è l'uso di quelle che chiameremo *installazioni artistiche partecipative* nel teatro contemporaneo e il ruolo che esse possono svolgere nel contribuire a definire la proposta partecipativa delle esperienze teatrali che vanno ad integrare, oltre che nell'instaurare un dialogo tra le diverse discipline artistiche. Il quadro teorico della ricerca si trova infatti in una posizione di interconnessione tra i campi degli studi teatrali, delle arti visive e dell'arte pubblica e l'indagine si muove nell'ambito del teatro contemporaneo europeo, con un riferimento più specifico al teatro italiano.

L'ipotesi di partenza della ricerca è che nella scena contemporanea europea e soprattutto nelle diverse forme di teatro transitivo, sociale e partecipativo degli ultimi anni, il ricorso alla dimensione installativa, a dispositivi d'arte plastica pensati per l'interazione con gli spettatori, qualifichi le pratiche in questione, con esiti di rilievo in termini di coinvolgimento del pubblico e di *empowerment* artistico e sociale delle comunità.

La ricerca intende anche argomentare e riconoscere che esiste una relazione molto stretta tra un certo ambito teatrale, l'arte partecipativa e l'arte pubblica, e che questa relazione

possa offrire un arricchimento sia sul piano artistico che su quello teorico e critico, attraverso nuove riflessioni che riconoscano un'interconnessione tra le diverse discipline.

Le domande che guidano lo sviluppo della ricerca, e alle quali si vuole rispondere, sono: qual è la valenza dell'uso delle installazioni d'arte partecipativa nelle pratiche teatrali contemporanee? Quali sono le loro funzioni? È possibile individuare categorie di classificazione dell'uso delle installazioni nel teatro contemporaneo? Come il paradigma della partecipazione può mettere in contatto tra loro ambiti artistici diversi quali il teatro, le arti visive e l'arte pubblica?

Obiettivo specifico della ricerca è quello di mettere a fuoco la proposta del progetto *Teatro di Giornata* della Cooperativa Stranaidea di Torino, alla luce del dibattito critico intorno alla dimensione installativa, all'arte relazionale e ai teatri di partecipazione, come caso esemplare dell'uso di installazioni artistiche in una esperienza teatrale di tipo partecipativo. Si tratta di un progetto culturale e artistico di ampio respiro, che ha preso vita nel 2012 a Torino e ha visto ad oggi nove edizioni in diverse località del Piemonte, secondo una progettualità ricorrente: l'incontro tra un gruppo di artisti, un territorio (paese, borgata, quartiere cittadino) e la comunità che lo abita, al quale fanno seguito la creazione di uno spettacolo teatrale improvvisato, incentrato sulla la vita del territorio incontrato, e un evento di comunità. La relazione tra artisti e comunità, oltre che attraverso incontri con enti e associazioni del territorio e scambi informali nei luoghi di ritrovo del posto, avviene attraverso la mediazione artistica, facendo uso di dispositivi installativi che favoriscono la partecipazione del pubblico e l'emersione di contenuti significativi per la comunità. Questi dispositivi, come *L'Anagrafe dei Sogni* o *La bottega dei Suoni e degli Odori*, permettono agli artisti di raccogliere dati importanti sulla percezione del territorio da parte dei suoi abitanti, che possono venire ripresi come materiale drammaturgico degli spettacoli, e ai partecipanti di

contribuire in modo coautorale alla creazione dell'evento artistico. Il ricorso sistematico alla dimensione installativa, che vede la creazione di una numerosa serie di variegati dispositivi artistici orientati a favorire la partecipazione del pubblico, permette di considerare *Teatro di Giornata* come un caso paradigmatico nell'analisi sull'uso di installazioni nel teatro contemporaneo a sfondo partecipativo.

L'indagine in oggetto necessita di un orizzonte teorico ampio ed eclettico che abbracci sia le arti visive – nella cornice delle quali, seppur in maniera ibrida, si è sviluppata l'arte installativa – sia le arti sceniche, nella cui pratica il formato installativo si è andato ad inserire con una certa assiduità, soprattutto a partire dagli ultimi decenni del Novecento, assumendo in molti casi la connotazione partecipativa che ci siamo proposti di indagare.

Nell'ambito disciplinare degli studi teatrali il ricorrere della dimensione installativa non è stato a nostro parere adeguatamente sottolineato ed è stato approfondito solo in modo marginale. In Italia è trattato soltanto dagli studiosi più attenti al dialogo del teatro con le arti visive, ovvero Lorenzo Mango (2003) che individua lo “spazio convenzione” del Novecento come un insieme di spazi molteplici, dalla configurazione plurale che hanno la funzione di oggetto attivo di scrittura scenica, e Valentina Valentini (2007, 2015, 2020), che nei suoi studi indaga il legame tra arti visive e teatro, arrivando a riconoscere la presenza, nel teatro contemporaneo, di un “formato installazione”.

Più sviluppati sono invece i discorsi sull'arte installativa come *modus operandi* dell'arte contemporanea, sviluppati principalmente negli studi di Nicolas De Oliveira e Michael Archer (1994), Julie Reiss (2001), Erika Suderburg (2000), Juliane Rebentisch (2018), Claire Bishop (2005, 2006, 2012), Anne Ring Petersen (2015). Questi studi disegnano i contorni di forma d'arte ibrida, che attraversa le frontiere tra diverse discipline e proprio per questo interroga le loro aree d'influenza, autonomia e autorità nel contesto contemporaneo. Si

tratta di una forma d'arte che prevede sempre la presenza di “oggetti”, intesi come elementi dotati di tridimensionalità, o “ambienti” in cui entrare, in cui muoversi, da percepire o con cui interagire, e che offre un'idea di opera d'arte come processo anziché come prodotto. È un tipo di pratica artistica e di processualità creativa che abbatte i confini fra le arti, poiché comporta una progettualità spaziale e di dispositivi di relazione che appartengono all'ambito della teatralità e della performatività altrettanto importante della progettazione visiva.

Questa tesi esplora, d'altro lato, l'ampio discorso teorico contemporaneo che riguarda l'istanza della “partecipazione” come motore dell'esperienza artistica contemporanea. Le riflessioni contenute nel testo *Estetica Relazionale* di Nicolas Bourriaud (1999) e il dibattito critico da esso suscitato ci permettono di ricostruire l'affermazione, a partire dagli anni '90 del Novecento, del paradigma della partecipazione nell'arte contemporanea, con le nuove forme, le criticità e i paradossi che esso porta con sé. Ai fini della nostra ricerca, l'approccio ad un testo come *Estetica Relazionale*, nel quale non compaiono riferimenti al teatro, nonostante il teatro si possa definire arte relazionale per eccellenza, vuole essere un tentativo di rilevare le forme, tipologie e funzioni della relazione individuate da Bourriaud nell'ambito delle arti visive, per provare ad applicarle in fase di analisi dell'uso di installazioni artistiche in ambito teatrale. È possibile fare un'operazione analoga con alcuni concetti rintracciati nel dominio dell'arte pubblica, come il protagonismo dell'*audience*, la sua relazione attiva con l'opera d'arte, la partecipazione diretta alla costruzione del significato (Hein, 2006) e con il concetto di “spettatorialità attiva” enucleato dal filosofo Jacques Rancière.

E' opportuno notare che i discorsi teorici affrontati, di cui in questa sede abbiamo offerto solo una rapida panoramica, verranno approfonditi nel corpo della tesi, nelle prime due parti dedicate rispettivamente allo sviluppo dei discorsi critici sulle arti partecipative (estetica relazionale, arti pubbliche e teatri partecipativi) e sull'arte installativa.

Nonostante il dibattito teorico sulle arti partecipative e sull'arte installativa offra importanti apporti, che ci hanno permesso di individuare concetti e paradigmi utili a delimitare la nostra ricerca, abbiamo ritenuto necessario elaborare una nuova proposta di definizione, quella di *installazioni artistiche partecipative*, per definire una tipologia artistica che non rientra del tutto in nessuna delle definizioni precedenti. Questa definizione risponde all'esigenza di mettere meglio a fuoco un ampio ventaglio di dispositivi installativi che incarnano, come vedremo, oltre ad una valenza estetica, una connotazione sociale nello stimolare la partecipazione degli spettatori.

Nell'ambito degli studi teatrali, la ricerca ha carattere originale perché riconnette il dibattito sui teatri partecipativi al discorso sull'arte installativa. Si rende così possibile, in prima battuta, ripercorrere all'indietro le logiche della creazione teatrale contemporanea attraverso il riconoscimento della dimensione specificamente installativa di alcuni grandi spettacoli e esperienze del secondo Novecento, considerati paradigmatici della rivoluzione del rapporto fra attori e spettatori (lo vedremo nel settimo capitolo).

Nel teatro contemporaneo si assiste già da diversi decenni ad un amplissimo ventaglio di sperimentazioni e ad un nutrito dibattito teorico relativo a modalità non canoniche di fruizione e relazione al fatto teatrale. Nel secolo passato è stato messo in crisi l'assunto della visione frontale dello spettacolo, la concezione secondo la quale la separazione fra attori e spettatori è dimensione costitutiva dell'evento teatrale, e si sono sperimentati e proposti nuovi paradigmi di fruizione teatrale, a partire da diverse estetiche e politiche che – più o meno esplicitamente – tematizzano e praticano modalità transitive e partecipative di fruizione. Senza poter qui ripercorrere i mille rivoli di queste pratiche, pare necessario ai fini della ricerca enucleare almeno due ambiti teatrali di prima grandezza in cui le dinamiche partecipative sono state consolidate e messe a fuoco in maniera consistente: i teatri di

interazione sociale di matrice italiana e il Teatro dell'Oppresso di Augusto Boal. Il dibattito sulla partecipazione a teatro ha raggiunto a nostro parere una sua configurazione cogente con la proposta recente di Carmen Pedullà (2021), che propone una tassonomia del teatro partecipativo attraverso il riconoscimento di quattro paradigmi (immersivo, interattivo, spettatoriale e partecipativo), nel ventaglio dei quali riconosciamo le proposte teatrali che rientrano nella nostra analisi.

Di conseguenza, la tesi offre un duplice apporto inedito: teorico, nella delimitazione del concetto di installazioni artistiche partecipative in ambito teatrale, che permette un'analisi più aderente di alcune proposte della scena contemporanea; applicativo, nello studio del caso rappresentativo del progetto Teatro di Giornata, considerato come paradigmatico in quanto bacino di coltura di una rilevante varietà (per forme, modalità e tematiche sollecitate) di installazioni artistiche applicate ad un progetto teatrale a sfondo partecipativo. Questo duplice apporto, come vedremo, si interrelaziona e autoalimenta.

La metodologia utilizzata ha previsto un'analisi della letteratura critica in esame nei tre ambiti sopra descritti (dibattito sulle estetiche relazionali e partecipative, studi sull'arte dell'installazione, studi sul teatro contemporaneo); l'individuazione di parole chiave, concetti e argomentazioni come quelli di *attivazione*, *autorialità*, *relazione*, *intersoggettività*, che possono essere traslati dall'uno all'altro dei tre campi discorsivi; uno sforzo di definizione concettuale che si concretizza nella proposta del concetto di "installazioni artistiche partecipative"; la scelta di studi di caso approfonditi per esperienza diretta (Teatro di Giornata, progetto in cui l'autrice di questa tesi è direttamente coinvolta in qualità di ideatrice e artista) o tramite la produzione di fonti originali (le interviste agli artisti Antonio Catalano e Gigi Gherzi, la progettazione di *Teatro di Giornata*) e documentali (un estratto di rassegna stampa degli spettacoli e il progetto *Teatro di Giornata, Barriera è Opera Mia* del 2015,

considerato come esemplificativo) proposte come allegati; lo sforzo costante di far interagire la teoria con la pratica artistica, tentando un'applicazione allo studio di caso, dei concetti rintracciati nel corso dell'analisi teorica.

La tesi è suddivisa in tre parti, di cui le prime due teorico-critiche e la terza dedicata a casi di studio individuati nel teatro italiano. Le prime due parti mirano a inquadrare e analizzare i due concetti chiave attorno ai quali si sviluppa la riflessione: da un lato, quello di “partecipazione”, indagato nel contesto delle varie arti partecipative, e, dall'altro, quello di “installazione”, come forma d'arte ibrida, permeata dal concetto di “teatralità”. Proprio il paradigma partecipativo, esplorato con l'intento di intessere un dialogo transdisciplinare, offre la possibilità di una chiave interpretativa comune tra le diverse forme d'arte che mettono in atto modalità transitive e relazionali, seguendo le diverse prospettive offerte dagli studi critici legati all'estetica relazionale, all'arte pubblica e ai teatri partecipativi, con particolare riferimento alle riflessioni di Nicolas Bourriaud (1999), Claire Bishop (2005) e Carmen Pedullà (2021).

Viene quindi proposta la definizione di “installazioni artistiche partecipative”, evidenziando l'attenzione che i dispositivi installativi utilizzati dalle pratiche teatrali analizzate attribuiscono all'implicazione dei partecipanti come co-creatori. Si tratta di una varietà eclettica di dispositivi installativi, estremamente eterogenei per impatto visivo, dimensioni e coinvolgimento sensoriale dello spettatore, che abbiamo chiamato *partecipativi* per la loro funzione maieutica nell'interpellare i partecipanti come soggetti co-creatori dell'esperienza artistica.

La terza parte della tesi, dedicata allo studio di casi, muove dal confermare un'intensificazione già esistente e spontanea, a livello di pratica artistica, del rapporto tra teatro e installazioni, e affronta l'analisi critica in una prospettiva comparativa, mettendo a

confronto esperienze teatrali della scena italiana contemporanea che hanno introdotto l'uso di installazioni artistiche partecipative nella pratica teatrale. L'analisi prende come punto di riferimento principale il progetto *Teatro di Giornata* della Cooperativa Stranaidea, che fa ampio e consapevole ricorso alla dimensione installativa in ottica relazionale e transitiva, e ne definisce i caratteri, sia applicando le categorie più cogenti individuate nel corso della disamina dei contributi teorici (i paradigmi partecipativi di Pedullà, i principi di *attivazione*, *autorialità* e *comunità* per un'arte di partecipazione e le categorie della *installation art* individuati da Bishop), sia distinguendone le funzioni, in base ai diversi usi, forme, ruoli e obiettivi che le installazioni partecipative si propongono: “interrogare la contemporaneità”; “risvegliare la meraviglia”; “relazionarsi con il territorio”.

In appendice si pubblicano fonti utili alla ricerca e alla conoscenza di esperienze del teatro contemporaneo italiano che ricorrono alla dimensione installativa: la trascrizione di due lunghe interviste con gli artisti Antonio Catalano e Gigi Gherzi, due artisti “storici” del panorama italiano che, con poetiche molto diverse fra loro, fanno uso di dispositivi installativi come veicolo di partecipazione nelle loro proposte teatrali e che costituiscono rispettivamente una fonte di ispirazione e un interlocutore privilegiato di Teatro di Giornata; una selezione della rassegna stampa del progetto Teatro di Giornata (2012-2015), riferita a edizioni del progetto di cui si discute dettagliatamente nella tesi; il progetto *Teatro di Giornata - Barriera è Opera Mia* del 2015, scelto a titolo esemplificativo per illustrare le finalità e gli obiettivi del progetto.

In conclusione, si sostiene che il concetto di installazione artistica partecipativa può essere un efficace strumento di dialogo tra le diverse discipline artistiche considerate e che il paradigma partecipativo offre importanti strumenti di analisi per esaminare un fenomeno di grande espansione come l'uso delle installazioni artistiche nel teatro contemporaneo; si tratta

di una definizione che tiene conto della doppia implicazione della proposta: da un lato, estetica, nella produzione di dispositivi di impatto visivo, che stimolano la curiosità, lo stupore e la percezione sensoriale dei partecipanti; dall'altro, sociale, nella funzione di interrogare i partecipanti su tematiche della contemporaneità, in direzione emancipatoria e di attivazione sociale.

## PARTE I

**ARTI PARTECIPATIVE. STORIE E QUESTIONI APERTE**

L'arte è uno stato d'incontro.

*Nicolas Bourriaud*

All artists are alike. They dream of doing  
something that's more social, more  
collaborative and more real than art.

*Dan Graham*

# 1. Tra arti visive e arti sceniche: l'estetica relazionale e il paradigma partecipativo

## 1. Fisionomia di un'estetica relazionale

L'uscita di *Estetica Relazionale* (1998) di Nicolas Bourriaud ha segnato un passaggio importante nel porre all'attenzione della critica artistica il fatto che tanta parte dei processi artistici contemporanei ha messo al centro le relazioni sociali. Il volume muove i suoi primi passi dall'incontro dell'autore con le produzioni di un'ampia rosa di artisti, che lo portano ad osservare che nel mondo contemporaneo “la parte più vivace che si gioca sullo scacchiere dell'arte si svolge in funzione di nozioni interattive, conviviali e relazionali” (Bourriaud, 1998: 8). La maggior parte delle opere che costituiscono il corpus del testo sono frutto del lavoro di artisti che l'autore frequentava all'epoca, tra cui Pierre Huyghe, Liam Gillick, Gabriel Orozco, Vanessa Beecroft, Philippe Parreno, Rirkrit Tiravanija, Maurizio Cattelan, molti dei quali furono i protagonisti dell'esposizione *Traffic*, che il curatore francese realizzò al CAPC, Museum of Contemporary Art di Bordeaux, nel 1996. È interessante osservare come, sebbene la parola “installazioni” non compaia quasi mai lungo il corso del testo, le esperienze descritte in *Estetica Relazionale*, per la loro tridimensionalità, per il loro allontanamento dall'idea di opera d'arte come qualcosa di cui fruire e per il fatto di interpellare lo spettatore nell'interazione con l'opera, possano essere ricondotte al concetto di installazione artistica, che tratteremo più avanti e che riveste un ruolo cruciale nello sviluppo della presente ricerca.

Ripercorriamo brevemente la traiettoria dell'analisi di Bourriaud, allo scopo di individuare i caratteri fondamentali della prospettiva relazionale in ambito artistico e

rintracciare al suo interno alcune tipologie di meccanismi partecipativi di cui andremo a verificare la pertinenza anche in ambito teatrale.

Secondo Bourriaud, l'attività artistica che si sforza di stabilire connessioni e mettere in contatto livelli di realtà mantenuti separati gli uni dagli altri, in un momento in cui lo spazio delle relazioni è quello più duramente colpito dalla reificazione generale, opera oggi in una situazione di "separazione suprema", che condiziona i canali relazionali e che costituisce l'ultimo stadio della mutazione verso la "società dello spettacolo" descritta da Guy Debord. Il filosofo francese già sul finire degli anni Sessanta parlava di una società in cui le relazioni umane non sono più vissute direttamente, ma cominciano ad essere confuse a causa della loro rappresentazione "spettacolare" (Debord, 1967). È proprio qui che secondo Bourriaud si apre la problematica più attuale dell'arte di oggi, che si esplicita nella domanda: è possibile generare ancora rapporti con il mondo in un campo (quello della storia dell'arte), tradizionalmente destinato alla loro "rappresentazione"? La risposta secondo l'autore è offerta dalla pratica artistica contemporanea, che sembra essere un ricco terreno di sperimentazioni sociali.

Bourriaud si occupa di tracciare i contorni di quella che andrà definendo come *estetica relazionale* esaminandone le forme, individuandone le tipologie e collocandola all'interno delle categorie spazio-temporali dello scambio. Forme, tipologie e categorie che tratteremo con l'obiettivo di individuare al loro interno linee guida che possano essere applicate all'analisi dell'uso di installazioni artistiche nel teatro contemporaneo, alla ricerca di nuove frontiere per l'estetica relazionale e per il teatro stesso. In effetti, come osserva Roberta Gandolfi in un contributo del 2012, il ricco dibattito che si è sviluppato a partire dal testo di Bourriaud non ha intercettato altrettanto intensamente il campo delle pratiche teatrali, che pure si sono mosse lungo binari di sperimentazione analoghi (Gandolfi, 2012). In linea

con quanto sostenuto dalla studiosa, riteniamo proficuo che il dialogo fra le sponde dell'arte visiva e quelle dell'arte teatrale si infittisca, anche perché il teatro contemporaneo è andato evolvendo sperimentalmente nella stessa direzione che Bourriaud ritiene cogente per le arti visive: da rappresentazione di un testo o di una storia, a dispositivo che sperimenta modelli di partecipazione e di condivisione creativa.<sup>1</sup>

Nell'ultimo decennio sono stati fatti dei passi esattamente in questa direzione, a dare sostegno all'ipotesi qui sostenuta; segnaliamo ad esempio la tesi dottorale *Teatro Relacional: una estética participativa de dimensión política* (2016), di Juan Pedro Enrile Arrate, che ha l'obiettivo di

trasladar la estética relacional que Nicolas Bourriaud [1998] aporta a la teoría del arte, en el contexto de las artes plásticas, al teatro, y formular una teoría del teatro relacional, en lo sucesivo TR. Además pretendemos demostrar con la descripción de varios ejemplos de TR que no estamos realizando una construcción teórica alejada de la práctica teatral contemporánea, sino que estamos teorizando sobre una forma escénica viva. (Arrate, 2016: 11)

Anche lo studioso Fabrizio Fiaschini, nel suo saggio del 2022 sul teatro sociale, riconosce un'ampliamento dell'orizzonte di riferimento, affermando che “le istanze

---

<sup>1</sup> Gandolfi porta a sostegno della sua tesi alcuni esempi di compagnie teatrali italiane che sperimentano l'estetica relazionale all'interno delle loro produzioni: “Zeroteatro, dal 1997 sperimenta radicali estetiche relazionali, creando appunto, non spettacoli, ma flessibili dispositivi partecipatori e conviviali da applicare in contesti di teatro territoriale, nomade e di intervento: la festa teatrale, il racconto rituale, la proposta conviviale di impro-bar e il *roll-in – play yourself*, sono solo alcuni dei tanti flessibili modi di operare di questa originale ricerca. Queste sperimentazioni non sono isolate, avvengono in un campo vasto di operosità teatrale dove molti gruppi e compagnie, senza magari arrivare come Zeroteatro alla radicale abolizione della forma-spettacolo, ne hanno reso più aperto l'aspetto interattivo e transitivo: per restare all'Italia, si pensi alla popolarità del 'teatro da mangiare', nelle sue tante forme, che hanno visto nascere accanto al racconto teatrale una convivialità fatta di condivisione di cibo; ai dispositivi interattivi e di profonda implicazione sensoriale che reggono le drammaturgie degli spettacoli del Lemming; agli ultimi lavori dei Motus, che includono gli spettatori nello spazio scenico – e nel grido politico di rivolta al nostro tempo; pensiamo anche al Teatro Sotterraneo, che lavora alle frontiere fra teatro e performance, sui meccanismi della manipolazione fra attore e spettatore, e ai più dolci e accoglienti dispositivi partecipatori messi in atto dal teatro degli incontri di Gigi Gherzi” (Gandolfi, 2012).

performative del teatro del teatro sociale ritornano, in tutta evidenza, nei recenti sviluppi delle arti visive a matrice partecipativa, a partire dall'acceso dibattito innescato, alla fine degli anni Novanta, dalla pubblicazione dell'*Esthétique relationnelle* di Nicolas Bourriaud, i cui esiti determinano ancora oggi le riflessioni interne alla *participatory art* e all'arte pubblica" (Fiaschini, 2022: 44).

Tornando a Bourriaud, l'autore parlando di "forma relazionale" riconosce e analizza il progetto culturale delle pratiche artistiche contemporanee osservando come l'arte di oggi stia di fatto proseguendo la battaglia ingaggiata all'inizio del Ventesimo secolo da correnti artistiche come Dada, Surrealismo e i situazionisti contro le forze autoritarie e utilitariste, desiderose di formattare le relazioni umane e di asservire gli individui, proponendo nuovi modelli percettivi, sperimentali, critici e partecipativi, secondo la direzione indicata dai filosofi dei Lumi, da Proudhon, da Marx, dai Dadaisti o da Mondrian. In epoca attuale però, secondo l'autore, l'opinione pubblica stenta a riconoscere la legittimità o l'interesse di queste esperienze perché appaiono come frammentarie, isolate, orfane di una visione globale del mondo che, ai primi del Novecento, subiva il peso di un'ideologia. Se in passato l'arte doveva preparare o annunciare un mondo futuro, oggi elabora modelli di universi possibili e il compito degli artisti è sintetizzabile nello svelare come "apprendere ad abitare meglio il mondo" (Bourriaud, 1998: 13). Le opere non hanno più come finalità formare realtà immaginarie o utopiche, ma costituire modi d'esistenza o modelli d'azione all'interno del reale esistente. L'artista abita le circostanze che il presente gli offre, prende il mondo in corsa; è – per dirla con Michel de Certeau– un "locatario della cultura" (De Certeau & Giard, 1990: XXXV).

La possibilità di un'arte relazionale, cioè un'arte che assuma come orizzonte teorico *la sfera delle interazioni umane e il suo contesto sociale*, piuttosto che l'affermazione di uno

spazio simbolico autonomo e “privato”, testimonia un rivolgimento radicale degli obiettivi estetici, culturali e politici messi in gioco dall’arte moderna. Bourriaud riconduce questo rivolgimento alla nascita di una cultura urbana mondiale e all’estensione di tale modello cittadino alla quasi totalità dei fenomeni culturali, compresa l’esperienza artistica. Oggi non si può più considerare l’opera d’arte come uno spazio da percorrere: si presenta ormai come una durata da sperimentare, come un’apertura verso la discussione illimitata. La città ha permesso e generalizzato l’esperienza della prossimità, quello che Althusser (2000: 58-59) chiama uno “stato di incontro imposto agli uomini”. Questo regime di incontro intensivo ha finito per produrre pratiche artistiche corrispondenti, cioè una forma d’arte in cui l’intersoggettività forma il substrato e assume come tema centrale l’essere-insieme, l’elaborazione collettiva del senso.

Del resto l’arte è sempre stata relazionale a diversi gradi, cioè fattore di partecipazione sociale ed elemento fondante di dialogo. L’arte è propizia a questa civiltà della prossimità, poiché “rinserra lo spazio delle relazioni” (Bourriaud, 1998: 15), contrariamente ad esempio a tv e letteratura che rinviano al proprio spazio di consumo privato. L’opera d’arte, secondo Bourriaud, rappresenta un “interstizio sociale”, nel senso inteso da Marx, ovvero utilizzando la parola *interstizio* per indicare quelle comunità di scambio che sfuggono all’economia capitalista perché sottratte alle leggi del profitto. Secondo il grado di partecipazione dello spettatore richiesto dall’artista, la natura delle opere, i modelli di partecipazione sociale proposti, un’esposizione genera un particolare “ambito di scambi”, che va giudicato secondo criteri estetici, cioè analizzando la coerenza della sua forma, poi il valore simbolico del “mondo” che propone, dell’immagine delle relazioni umane che riflette, a dimostrazione che “l’arte è uno stato d’incontro” (Bourriaud, 1998: 17). Questo “stato d’incontro” costituisce da sempre la cifra costitutiva dell’arte teatrale, dalle origini del teatro

greco, quando rappresentava un'occasione esemplare di vita collettiva ed esercizio democratico, fino alle forme teatrali transitive e partecipative che, dalle sperimentazioni degli anni Sessanta ad oggi arrivano ad interpellare lo spettatore nella direzione della coautorialità.

Secondo Bourriaud l'arte relazionale si iscrive in una tradizione materialista, basata sulla tradizione filosofica definita da Althusser come "materialismo dell'incontro", o materialismo aleatorio, che vede l'essenza dell'umanità come puramente trans-individuale, costituita cioè dai legami che uniscono gli individui tra loro. Osservando l'arte attuale, Bourriaud rileva che l'essenza della pratica artistica risiede nell'invenzione di relazioni fra soggetti. Domandandosi cosa sia essenzialmente una "forma relazionale" e riconoscendo che la critica più ricorrente nei confronti delle nuove pratiche artistiche consiste nel negar loro ogni efficacia formale, Bourriaud arriva a dire che nelle pratiche artistiche contemporanee bisognerebbe parlare, più che di forme, di "formazioni": "all'opposto di un oggetto chiuso su sé stesso per l'intervento di uno stile e di una firma, l'arte attuale mostra che non vi è forma se non nell'incontro, nella relazione dinamica che intrattiene una proposizione artistica con altre proposizioni, artistiche o meno" (Bourriaud, 1998: 20-21). È sempre più chiaro come l'intersoggettività, nel quadro di una teoria relazionale dell'arte come quella che tenta di delineare Bourriaud (1998: 22) "diventa l'essenza della pratica artistica".

Bourriaud osserva come nelle mostre internazionali si trovino sempre più stand che offrono servizi e proposte interattive, tanto da poter affermare che la partecipazione dello spettatore sia diventata una costante della pratica artistica, tanto più all'interno di una "cultura dell'interattività" che ormai pone la "transitività dell'oggetto culturale" come fatto compiuto. Ciò risulta quanto mai attuale ai giorni nostri, quando le opere di arte transitiva e relazionale sono ormai parte integrante del panorama artistico contemporaneo, non solo

ottenendo ampio riconoscimento di pubblico e critica, ma anche dando origine, come vedremo in seguito, alla creazione di veri e propri musei partecipativi.

L'autore osserva come l'emergere di nuove tecniche multimediali indichi un desiderio collettivo di creare nuovi spazi di convivialità; alla "società dello spettacolo" succederebbe quindi una "società delle comparse", in cui ciascuno troverebbe l'illusione di una democrazia interattiva (Bourriaud, 1998: 25). Del resto, la transitività è da sempre considerata una proprietà concreta dell'opera d'arte, senza la quale l'opera non sarebbe che un oggetto morto, schiacciato dalla contemplazione.<sup>2</sup> L'artista contemporaneo, secondo Bourriaud, si concentra sui rapporti che il suo lavoro crea nel pubblico, o sull'invenzione di modelli di partecipazione sociale, tanto che le figure di riferimento della sfera dei rapporti umani sono ormai diventate appieno delle "forme" artistiche: così meeting, ritrovi, manifestazioni, feste, giochi, luoghi di convivialità e in generale l'insieme dei modi d'incontro e d'invenzione di relazioni rappresentano oggi oggetti estetici suscettibili di essere studiati in quanto tali. Come già osservato, queste forme relazionali si ritrovano anche in tante delle esperienze teatrali di tipo partecipativo che andremo a contattare; in entrambi i casi, è fondamentale non perdere di vista quali siano gli effetti e gli obiettivi della partecipazione e della transitività, tenendo presente che se vengono assunte a priori come un valore e non problematizzate, rischiano di venire svuotate di senso. Anticipiamo che Bourriaud non si pone il problema se le risposte del pubblico siano reattive o creative o troppo consensuali, in quanto interessato al presente piuttosto che alla felicità differita del domani (Dohmen, 2013: 7). Il passaggio relazionale a

---

<sup>2</sup> Bourriaud osserva come già Delacroix scriveva nel suo diario che un quadro riuscito "condensava" momentaneamente un'emozione e lo sguardo dello spettatore doveva farla rivivere, svilupparla. Andando avanti nel tempo, la frase di Jean Luc Godard "bisogna essere in due per fare un'immagine", si spinge oltre la riflessione di Duchamp secondo la quale "sono gli spettatori a fare i quadri", ipotizzando che il dialogo sia l'origine stesa del processo di costituzione dell'immagine. Secondo queste considerazioni, ogni opera d'arte potrebbe essere definita come un oggetto relazionale, ovvero il luogo geometrico di una negoziazione con innumerevoli interlocutori e destinatari (Bourriaud, 1998: 26).

una politica di micro-utopie è in contrasto con un approccio conflittuale al cambiamento della società, che egli dichiara appartenere al passato poiché “l’immaginario dei nostri giorni e della nostra epoca si preoccupa di negoziati, legami e coesistenze” (Bourriaud, 2004: 84).

Nel caso dell’estetica relazionale, il fatto che ben sia stata istituzionalizzata come un’analisi liberale dell’arte in quanto pratica positiva e socialmente valida, ha suscitato un intenso dibattito critico sull’idea stessa di relazionalità (Sacchi, 2022: 84).

Dopo aver riconosciuto nella “partecipazione” e nella “transitività” le cifre stilistiche principali della nuova estetica relazionale, Bourriaud tenta di individuare le tipologie attraverso cui esse si manifestano, analizzandone le diverse applicazioni nelle creazioni artistiche contemporanee. Innanzitutto l’autore osserva come l’arte contemporanea – ma già a partire dagli anni Sessanta – si svolga spesso in un tempo dato e per un’audience convocata dall’artista, a differenza di ciò che avveniva per i quadri e le sculture che si caratterizzavano per la loro disponibilità simbolica senza limiti: “l’opera suscita incontri e dà appuntamenti, gestendo la propria temporalità” (Bourriaud, 1998: 29). Esempi di questa modalità si ritrovano già nei *rendez-vous* d’art di Marcel Duchamp, fino ad arrivare alle lettere e ai telegrammi di Christian Boltanski e On Kawara, i biglietti da visita utilizzati da Dominique Gonzalez-Foerster, Liam Gillick, Jeremy Deller, l’importanza crescente del *vernissage* nel dispositivo d’esposizione nelle opere di Philippe Parreno, Rirkrit Tiravanija e altri ancora.

Emerge così la dimensione della *funzione di ritrovo* come elemento costituente dell’ambito artistico che, attraverso l’affermarsi del fenomeno dell’audience convocata dall’artista a discapito della disponibilità illimitata nel tempo dell’opera d’arte, ne fonda la funzione relazionale. Notiamo che la funzione di ritrovo così come spiegata da Bourriaud sia per eccellenza il tratto costitutivo della dinamica teatrale: ciò che per le arti visive rappresenta una novità, cioè il dare vita a opere d’arte che si manifestano secondo diverse

procedure estetiche – in una dimensione temporale data – per la fruizione di un pubblico chiamato a raccolta per l'occasione, è ciò che caratterizza l'essenza stessa del fenomeno teatrale.

La seconda tipologia attraverso cui si manifesta l'estetica relazionale secondo Bourriaud è quella legata alla *dimensione dell'incontro e della convivialità*, che vede l'opera come un dispositivo relazionale “per provocare e gestire incontri individuali o collettivi” (Bourriaud, 1998: 31). Come osserva l'autore, trovare una forma estetica alle relazioni conviviali è una costante storica dagli anni Sessanta e la generazione di artisti degli anni Novanta non fa che riprendere questa tematica, alleggerendola dal peso della questione della definizione dell'arte, centrale per le decadi degli anni Sessanta e Settanta: il problema non è più quello di allargare i limiti dell'arte, ma quello di mettere alla prova le capacità di resistenza dell'arte all'interno del campo sociale globale. Secondo Bourriaud oggi le utopie sociali e la speranza rivoluzionaria hanno lasciato il posto a micro-utopie quotidiane e a strategie mimetiche, che fanno sì che la funzione sovversiva e critica dell'arte contemporanea si realizzi ormai nell'invenzione di linee di fuga individuali o collettive. È proprio da qui che, secondo l'autore, deriva “l'attuale infatuazione” per gli spazi di convivialità rivisitati, crogioli dove si elaborano modelli di partecipazione sociale eterogenei; ciò avviene sulla scia delle *strategie di prossimità* già raccomandate da Félix Guattari negli anni Sessanta, quando affermava come fosse illusorio scommettere su una trasformazione progressiva della società, mentre invece i tentativi microscopici di comunità, comitati di quartiere etc., potessero rivestire un ruolo fondamentale. All'interno di questa modalità, Bourriaud osserva come la forma della festa ispiri Philippe Parreno, come Rirkrit Tiravanija esplori l'aspetto socio-professionale della convivialità, mentre altri artisti, come ad esempio Douglas Gordon o

Angus Fairhurst optino per un'irruzione nel tessuto relazionale in maniera più aggressiva, intervenendo in maniera paradossale nello spazio sociale.

Tra i tanti esempi che potremmo fare, segnaliamo una somiglianza non solo per quanto riguarda la funzione di ritrovo e la messa in atto della convivialità, ma anche per quanto riguarda la tematica del cibo, tra l'opera *Untitled (free)* (1992) dell'artista argentino di origine thailandese Rirkrit Tiravanija e il *Teatro da mangiare?* ideato dalla compagnia italiana del Teatro delle Ariette. In *Untitled (free)* di Tiravanija, creata per la prima volta nel 1992 nella 303 Gallery di Soho (New York), è il consumo conviviale del *pad thai* cucinato in galleria e offerto ai visitatori a costituire l'opera d'arte.

L'opera è stata riproposta in diverse altre occasioni, tra cui la biennale di Venezia del 1993, dove l'artista cucinava su una barca, nel 1995 al Carnegie Museum of Art di Pittsburgh, e nel 2007 da David Zwirner a New York. Nel 2011 l'opera, ormai acquisita dal MoMA, è stata ricreata ancora una volta ed è stata esposta nella galleria contemporanea, dove ogni giorno veniva servito un pranzo vegetariano al curry gratuito (Dohmen, 2013: 35-46). La zuppa preparata dall'artista diventa fulcro di interpretazioni e rapporti umani, oggetto concreto che si presta alla decodifica di un linguaggio e, inevitabilmente, ingrediente essenziale per un rito che celebra – mangiando – l'arte. Tiravanija cerca nelle relazioni interpersonali il materiale per dare vita alla sua opera sociale che, però, rimane ferma alla sua rappresentazione senza raccogliere dati comportamentali e testimonianze esperienziali. Si tratta di un momento di convivialità libero e non codificato, come commenta il critico Francesco Bonami (2015), estimatore dell'artista e frequentatore delle gallerie newyorkesi: “Si andava alla mostra e, non avendo il becco di un quattrino, si mangiava gratis. Ma non solo. S'incontravano altri amici, altri artisti, altri curatori. L'arte di Rirkrit era, ed è ancora, un pretesto per stare insieme”.

Anche gli attori del Teatro delle Ariette<sup>3</sup> cucinano per il loro pubblico di trenta spettatori, che vengono invitati ad assistere allo spettacolo nella cascina dove Paola Borselli, Stefano Pasquini e i loro compagni vivono e coltivano i campi. Seduti attorno a un tavolo, preparando e consumando un vero pasto, cucinato con gli ingredienti coltivati e trasformati dagli stessi attori, il pubblico assiste ad una narrazione che ripercorre gli anni della compagnia, di vita in campagna e di teatro fatto fuori dai teatri. *Teatro da mangiare?* ha debuttato a Volterrateatro il 18 luglio 2000 e da allora ha visto realizzate oltre 900 repliche in Italia ed Europa; proposto dalla compagnia come un “autoritratto” o “pubblica confessione autobiografica”, lo spettacolo, attraverso il compimento di un rito profondamente umano come quello di condividere il cibo, offre un tipo di convivialità completamente diverso rispetto a quella stimolata dalle opere di Tiravanija: mentre le relazioni intrattenute consumando a proprio piacimento la zuppa thai offerta dall’artista, possono avvenire o meno, a seconda dell’attitudine degli spettatori e in totale libertà individuale, dalle Ariette si accede ad un’esperienza più strutturata: la condivisione del rituale impegna tutto il pubblico dall’inizio alla fine e a fare da collante sono le narrazioni degli attori, che si aprono con il pubblico riguardo alla loro esperienza artistica e umana.

Una terza tipologia attraverso cui – secondo Bourriaud – si esprime l’estetica relazionale è rappresentata da quegli artisti che nel proporre come opere d’arte momenti di partecipazione sociale oppure oggetti produttori di partecipazione sociale agiscono stabilendo *collaborazioni e contratti*, ad esempio con i propri galleristi, come nel caso di artisti come

---

<sup>3</sup> Per un approfondimento sulla poetica del Teatro delle Ariette: Marino, 2013; Berselli & Pasquini, 2013; [www.teatrodelleariette.it](http://www.teatrodelleariette.it) [12/04/2023].

Dominique Gonzalez-Foerster, Maurizio Cattelan o Sam Samore o con personalità dello spettacolo, come nel caso di Philippe Parreno.<sup>4</sup>

Un'altra tipologia segnalata dall'autore è quella delle *relazioni professionali e clientelari*. Qui Bourriaud pensa ad artisti molto diversi fra loro, come Peter Fend, Mark Dion, Dan Peterman, Niek Van de Steeg, che hanno in comune “la creazione di modelli di un'attività professionale, con l'universo relazionale che ne deriva, in quanto dispositivo di produzione artistica” (Bourriaud, 1998: 36). Un altro caso che Bourriaud riconduce a quelle pratiche che mirano a ricreare modelli socio-professionali e ad applicarne i metodi di produzione è quello in cui l'artista, rendendo piccoli servizi alla comunità, tenta di colmare le faglie del legame sociale. È questo ad esempio il caso di Christine Hill, che si dedica a compiti subalterni come fare massaggi, lucidare scarpe, animare riunioni di gruppo, mossa dall'angoscia provocata dal senso di inutilità, proponendo una visione dell'arte con propensione angelica, al fine di ricucire pazientemente il tessuto relazionale.

L'ultima tipologia individuata da Bourriaud riguarda i lavori artistici scaturiti dagli scambi relazionali che si svolgono fra le persone nello spazio della galleria o del museo, che per l'autore rispondono all'interrogativo “*Come occupare una galleria?*”. Il prototipo di questi lavori è offerto da Yves Klein già nel 1958 con l'*Exposition du vide*, con la quale

---

<sup>4</sup> Bourriaud considera anche il lavoro di Alix Lambert, che nella sua opera *Wedding Piece* (1992) investiga sui legami contrattuali del matrimonio e manifestazioni artistiche come *Project Unité* o le azioni del gruppo Premiata Ditta, che hanno prodotto opere ed esposizioni rivolte a comunità di residenti in determinati immobili o gruppi di caseggiati.

l'artista tentava di padroneggiare tutti gli aspetti del protocollo del *vernissage* dando loro una funzione poetica attorno all'oggetto del suo lavoro, cioè il vuoto.<sup>5</sup>

Bourriaud sottolinea come un'opera d'arte, quando è riuscita, guardi sempre al di là della sua semplice presenza nello spazio e si apra al dialogo, alla discussione, cioè a quella forma di negoziazione inter-umana che Duchamp chiamava “coefficiente d'arte”, un processo temporale giocato nel “qui ed ora”, in una trasparenza che la caratterizza in quanto prodotto del lavoro umano: l'opera d'arte mostra o suggerisce il suo processo di fabbricazione e produzione, il posto che assegna all'osservatore, il comportamento creatore dell'artista, la sua posizione nel gioco degli scambi. Così, ogni artista il cui lavoro rientra nell'ambito dell'estetica relazionale, possiede un universo di forme, una problematica e un percorso che gli appartengono; nessuno stile li accomuna, ma ciò che condividono è il fatto di operare nel medesimo orizzonte pratico e teorico: quello dei rapporti interumani. Le loro opere mettono in gioco i modi di scambio sociali, l'interattività con l'osservatore e i processi di comunicazione; tutti operano in seno alla sfera relazionale, trasformando l'osservatore in vicino, in interlocutore diretto.

L'arte relazionale descritta da Bourriaud nasce da un'osservazione del presente e da una riflessione sul destino dell'attività artistica: il suo postulato di base, cioè la sfera delle

---

<sup>5</sup> Fanno parte di questa categoria lavori come quello Philippe Parreno, Pierre Joseph e Philippe Perrin che nel 1990 vanno ad “abitare” la galleria Air de Paris con la mostra *Les ateliers du paradis*, rifacendosi, anche se interrogando due universi relazionali sostanzialmente differenti, all'occupazione per quindici giorni della Galleria One di Londra, che l'artista e *performer* francese Ben aveva messo in atto nel 1962; altri casi sono quelli di lavori in “tempo-reale”, dove creazione ed esposizione tendono a confondersi, come nelle mostre *Work? Work in progress* (New York, 1992), *This is the show and the show is many things* (Ghent, 1994) e nella mostra *Traffic* curata dallo stesso Bourriaud, nonché in alcuni lavori di Felix Gonzales Torres dove l'artista è libero di intervenire per tutto il periodo della mostra per modificare il proprio lavoro e il visitatore ha un posto di primo piano, poiché la sua interazione con le opere contribuisce a modificarle. Come altri esempi Bourriaud porta i lavori di Vanessa Beecroft, Pierre Joseph o Damien Hirst, Robert Beuys e altri artisti accomunati dalla sperimentazione di un'arte in cui l'autore non ha un'idea prestabilita di ciò che accadrà, un'arte cioè che “si fa in galleria”, così come Tristan Zara pensava che “il pensiero si fa nella bocca” (Bourriaud, 1998: 42).

relazioni umane come luogo dell'opera d'arte non ha esempi nella storia dell'arte, anche se a posteriori appare come evidente sfondo di ogni pratica estetica e come tema modernista per eccellenza, come già dimostrato dalla conferenza *Il processo creativo*, tenuta da Marcel Duchamp nel 1954. Se in questo modo si evidenzia come l'interattività non sia poi un'idea così nuova, è altrettanto vero che la novità sta nel fatto che la generazione di artisti presa in considerazione da Bourriaud non considera l'intersoggettività e l'interazione come *gadget* teorici alla moda, né come additivi di una pratica tradizionale dell'arte: li assume come punti di partenza e come conclusione, in breve come i principali informatori della propria attività. Ciò che le opere analizzate da Bourriaud producono sono *spazi-tempo relazionali*, esperienze interpersonali che tentano di liberarsi dalle costrizioni delle comunicazioni di massa e che producono luoghi in cui si elaborano modelli di partecipazione sociale alternativi. L'opera d'arte si presenta dunque come un "interstizio sociale" (Bourriaud, 1998: 46), all'interno del quale queste nuove esperienze, queste nuove possibilità di vita, si rivelano possibili. I procedimenti relazionali (inviti, incontri, spazi conviviali, appuntamenti) messi in atto dagli artisti, sono un repertorio di forme comuni, veicoli mediante i quali si sviluppano pensieri singolari e personali rapporti col mondo. Questi artisti comunicano il proprio lavoro da un triplice punto di vista, al contempo estetico (come tradurre materialmente il lavoro?), storico (come aderire all'insieme dei riferimenti artistici?) e sociale (come trovare una posizione coerente in rapporto allo stato attuale della produzione e delle relazioni sociali?). Bourriaud nota come queste pratiche trovino evidentemente le loro impronte formali e teoriche nell'arte concettuale, in Fluxus e nell'arte minimal, servendosene però soprattutto come vocabolario, come base lessicale; viene sottolineato come questi lavori non celebrino affatto l'immaterialità; nei mondi che questi artisti costruiscono, al contrario, gli oggetti sono parte integrante del linguaggio ed entrambi sono considerati vettori di relazioni con l'Altro. Gli

oggetti e le istituzioni, l'impiego del tempo e le opere sono al contempo il risultato dei rapporti umani e produttori di relazioni. L'arte di oggi, conclude Bourriaud, ci conduce così a considerare diversamente i rapporti tra spazio e tempo, ed è proprio dal trattamento di questa tematica che essa trae la sua maggiore originalità. Vedremo come la questione legata alle dimensioni spazio-temporali delle opere d'arte sia centrale anche per quanto riguarda le installazioni, in particolare per quelle installazioni che mettono in atto dispositivi partecipatori andandosi a collocare in un terreno ibrido tra l'arte visiva, l'arte performativa e il teatro.

Alcune delle caratteristiche fondanti dell'estetica relazionale sono individuate da Bourriaud attraverso l'analisi dell'opera dell'artista cubano Felix Gonzáles-Torres, che sin dalla metà degli anni Ottanta prefigura uno spazio basato sull'intersoggettività, lasciando un'importante eredità agli artisti più interessanti del decennio seguente. Tra questi ultimi Bourriaud annovera, come già abbiamo visto, Rirkrit Tiravanija, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Jorge Pardo, Liam Gillick, Philippe Parreno, artisti che, sebbene sviluppino problematiche personali, hanno in comune la priorità delle relazioni umane nella concezione e nella diffusione dei loro lavori; la nozione di "inclusione dell'altro" nelle loro opere d'arte non costituisce soltanto un tema, ma si rivela essenziale per la comprensione formale del lavoro stesso. Bourriaud (1998: 53) individua nell'opera di Gonzáles-Torres una serie di elementi formali e di contenuto, primo fra tutti quello dell'*offerta conviviale e della disponibilità dell'opera d'arte*, che si rivelano oggi pieni di significato, ritrovandosi al cuore dell'estetica contemporanea. L'artista cubano fin dalla metà degli anni Ottanta prefigura uno spazio basato sull'intersoggettività, ampiamente esplorato dagli artisti analizzati da Bourriaud che operano nel decennio seguente.

La sua pratica artistica, incentrata sulla teoria dello *scambio* e della *condivisione*, ha promosso nuove forme d'impegno artistico, tramutando il modo di vita dell'artista stesso (in particolare la sua omosessualità e la sua sieropositività) in valori etici ed estetici. Bourriaud osserva come l'opera di González-Torres riservi un posto centrale alla negoziazione, alla costruzione di una coabitazione; essa altresì ingloba un'*etica dell'osservatore*, che a sua volta entra nella storia delle opere portando lo spettatore ad essere consapevole del contesto nel quale si trova – come gli happening, gli *environment* degli anni Sessanta, le installazioni *in situ* – e offrendo l'occasione di un'esperienza sensibile basata sullo scambio tra autore e osservatore. Allo stesso modo le opere di artisti come Angela Bulloch, Carsten Höller, Gabriel Orozco o Pierre Huyghe sono animate dalla preoccupazione democratica di “dare un'opportunità a tutti”, attraverso forme che non stabiliscono dei rapporti di precedenza del produttore sull'osservatore, ma che “negozano con lui dei rapporti aperti, non decisi in anticipo” (Bourriaud, 1998: 58). Un'opera crea così una collettività istantanea di *osservatori-partecipanti* che prendono posto in un dispositivo, lo fanno vivere completando il lavoro e partecipando all'elaborazione del suo senso.<sup>6</sup> È interessante notare come Bourriaud distanzi la partecipazione sollecitata da queste opere, che ritiene sia elaborata nell'intersoggettività, nella risposta emozionale e corporale data dall'osservatore all'esperienza proposta, dal tipo di partecipazione denunciata da Michael Fried con il titolo generico di “teatralità”, sollecitata dall'arte minimale e limitata ad una partecipazione di tipo oculare. Si osserva come il termine “teatralità” venga qui inteso in un'accezione negativa, quasi come sinonimo di pura “spettatorialità”, quando il nostro intento, nel corso dello svolgersi della ricerca, sarà invece

---

<sup>6</sup> Un esempio citato è quello della personale di Jennifer Flay nel 1993 a Parigi, durante la quale l'artista aveva disposto un quadrilatero determinato da lampadine illuminate e messo a disposizione dei visitatori un paio di *walkman* affinché potessero ballare sotto le ghirlande luminose (Bourriaud, 1998: 59).

proprio quello di stabilire una connessione tra una teatralità intesa in senso pienamente partecipativo e le coordinate artistiche delineate dall'estetica relazionale.

Affermando che l'arte è relazionale Bourriaud (1998: 61) sancisce il fatto che nell'epoca contemporanea le relazioni fra gli artisti e le loro produzioni si flettono dunque verso “*la zona del feed-back*”. L'arte sempre più esplora le multiple potenzialità di relazione con l'altro attraverso progetti artistici conviviali, festivi, collettivi o partecipativi in cui il pubblico è sempre più – e sempre più spesso – preso in considerazione, arrivando a generare quello che Bourriaud chiama un “effetto comunitario” nell'arte contemporanea.

Riassumendo possiamo dire che l'estetica relazionale così come viene delineata da Bourriaud è un'arte che assume come orizzonte teorico la sfera delle interazioni umane e il suo contesto sociale, in cui l'intersoggettività forma il substrato e si focalizza sul tema centrale dell'*essere-insieme*, ovvero l'elaborazione collettiva del senso. Si tratta di un'arte che “rinserra lo spazio delle relazioni” mostrando come non vi sia forma se non nell'incontro e come l'intersoggettività sia l'essenza stessa della pratica artistica. Partecipazione e transitività sono le cifre stilistiche principali di questa nuova estetica che si manifesta attraverso diverse tipologie e funzioni: una *funzione di ritrovo*, la dimensione dell'*incontro* e della *convivialità*, lo stabilirsi di *collaborazioni e contratti*, nonché di *relazioni professionali e clientelari*.

Ciò che le opere ascrivibili all'estetica relazionale producono sono *spazi-tempo relazionali*, luoghi in cui si elaborano modelli di partecipazione sociale alternativi. L'opera d'arte si presenta dunque come un “interstizio sociale” all'interno del quale queste nuove esperienze, queste nuove possibilità di vita, si rivelano possibili.

L'analisi dell'opera di González-Torres offre a Bourriaud la possibilità di rintracciare una serie di elementi formali e di contenuto fondanti per l'estetica relazionale: la nozione di *inclusione dell'altro*, l'idea dell'*offerta conviviale e della disponibilità dell'opera d'arte*, la teoria dello *scambio* e della *condivisione* che arriva a promuovere un'*etica dell'osservatore*. Infine emerge l'importanza della creazione di una collettività istantanea di *osservatori-partecipanti*, come soggetti privilegiati non solo in qualità di fruitori dell'opera d'arte, ma di collaboratori alla produzione del senso stesso dell'opera.

## **2. Verso un dibattito critico sulla partecipazione**

### ***Potenzialità e insidie dell'estetica relazionale***

Come abbiamo visto, *Estetica relazionale* ha avuto larga diffusione e ha suscitato un ampio dibattito critico dall'anno della sua pubblicazione in poi, arrivando ad essere considerata una pietra miliare per chi vuole comprendere l'evoluzione dell'arte degli anni Novanta, ma anche quella più recente. Nonostante esprima una presa di posizione forte e diretta contro l'idea di un'arte avulsa dal contesto e, più in generale, nei confronti di un'autonomia dell'arte, le critiche più accese a questo saggio provenienti da "sinistra", sono partite da riflessioni intorno alla dipendenza dell'arte dal contesto e hanno imputato al curatore francese una posizione teorica superficiale, poco attenta alla possibilità che i processi dell'estetica relazionale potessero diventare effettivamente oppositivi allo *status quo* del vigente sistema di valori, o al contrario quanto lo legittimassero (Pinto, 2010: 120-121). Come osserva Annalisa Sacchi (2022: 84), una delle questioni su cui si è registrata una generale concordanza della critica riguarda non tanto il discorso di Bourriaud, quanto le sue implicazioni: il fatto che l'estetica relazionale sia stata ben presto istituzionalizzata ha comportato che si affermasse l'idea di arte come "protesi sociale", capace di compensare

carenze istituzionali e strutturali, ristabilire relazioni intersoggettive, attivare processi democratici in cui l'azione politica fosse intesa in senso terapeutico e il sociale divenisse lo spazio di relazione di "immanent togetherness" (Bishop, 2004: 67). Secondo questa idea, l'aspetto relazionale delle pratiche artistiche rinnoverebbe la funzione dell'arte già perorata dalle avanguardie storiche, senza però discutere la facilità con cui queste operazioni possono prestarsi alla manipolazione e alla governabilità negli ultimi decenni. Il cuore delle critiche all'estetica relazionale consiste nell'espunzione del conflitto e in un'idea di etica che de-problematizza tanto la politica quanto l'estetica e mette a tacere il conflitto di classe, elemento centrale – per esempio – nell'idea di arte politica brechtiana (Sacchi, 2022: 84).

Il filosofo Jacques Rancière (2004) a questo proposito sostiene che l'arte contemporanea, sostituendo il conflitto di classe con questioni di inclusione o esclusione, si preoccupa della perdita di legame sociale piuttosto che degli interessi politici ed è chiamata a porre in opera il suo potenziale politico nel riformulare un senso di comunità, ricucendo il legame sociale. Così, secondo l'autore, ancora una volta la politica e l'estetica confluiscono all'interno dell'etica (Rancière, 2004: 28): non si tratta per Rancière di polemizzare contro l'idea di un'etica dell'arte in sé, ma contro la sua strumentalizzazione che porta ad appiattire il conflitto tra politica ed estetica. L'autore parla a questo proposito di una "svolta etica" che agendo sul piano dell'estetica e della politica, segnalerebbe una sottomissione dei principi e delle pratiche estetico-politiche ai valori dell'etica (Rancière, 2009: 107). L'estetica coincide invece, per il filosofo, con l'abilità di pensare la contraddizione produttiva della relazione tra arte e cambiamento sociale: la politica, intesa come spazio del conflitto, interviene nell'esperienza estetica nel momento in cui implica la capacità umana di interrogarsi sul mondo, di modificarlo e di redistribuirlo. In questa dimensione, contenuti politici espliciti

non denotano autonomamente un'arte politica, così come un'arte sociale non coincide necessariamente con la relazionalità delle pratiche che l'hanno prodotta (Sacchi, 2022: 85).

D'altro canto la "partizione del sensibile" (Rancière, 2016: 13) non si realizza a fronte di un'arte avulsa dal mondo che abita. La possibilità dunque dell'arte di mettere il mondo sotto critica e modificarlo sta nel modo stesso in cui vengono redistribuite le relazioni tra etica, estetica e politica. Secondo Rancière, l'emancipazione passa necessariamente attraverso un processo di soggettivazione attraverso cui la politica si riconfigura a partire dall'affermazione di un soggetto collettivo che si riconosce in uno spazio e in una parola comune (Rebecchi, 2014: 172).<sup>7</sup> Il soggetto di questa comunità emancipata potrebbe essere uno spettatore che gioca il ruolo di un interprete attivo, che elabora la propria traduzione e lettura delle immagini per potersi appropriare della storia e, a sua volta, mostrare la propria storia.

Nel saggio *Lo spettatore emancipato* (2009) Rancière comincia a disegnare connessioni tra la storia del teatro e l'educazione, mettendo in discussione le teorie che identificano lo spettacolo con la passività e riconoscendo allo spettatore un ruolo attivo, come quello tradizionalmente riservato agli interpreti. L'idea è che l'emancipazione prenda avvio nel momento in cui si riesce ad abbandonare l'opposizione tra il guardare e l'attuare e si inizi a realizzare che il guardare è in sé un'azione, e che interpretare il mondo significhi già cominciare a trasformarlo. Tutti gli esseri umani sono ugualmente capaci di inventare le proprie traslazioni e questo principio non è volto unicamente a creare una divisione tra audience attiva e passiva, capace o incapace, ma a invitare ognuno ad appropriarsi dei lavori artistici e a farne un uso personale, in un modo che i loro autori non avrebbero sognato possibile.

---

<sup>7</sup> Rebecchi, 2014: 169-172.

Il rapporto tra pubblico, estetica e politica è cruciale anche per Claire Bishop, che contesta l'assunto per cui le opere ascrivibili all'estetica relazionale sarebbero di per sé politiche in senso emancipatorio grazie al loro prediligere l'intersoggettività a scapito della contemplazione ottica e dell'oggettualità (Sacchi, 2022: 86).

Nell'articolo *Antagonism and Relational Aesthetics*, apparso nel 2004 sulla rivista *October*, Bishop discute il ruolo oppositivo del gruppo di artisti promosso da Bourriaud, sottolineando la presenza di una marcata continuità tra gli artisti relazionali e le pratiche di Fluxus o di Joseph Beuys e sostenendo che tutta l'impostazione dell'arte relazionale non differisca sostanzialmente dall'idea di opera aperta che Umberto Eco aveva teorizzato nei primi anni Sessanta (Pinto, 2010: 123).

Bishop prende in esame soprattutto le modalità operative di due degli artisti maggiormente citati da Bourriaud, Rirkrit Tiravanija e Liam Gillick, i quali sono individuati come la più chiara espressione della predilezione dell'estetica relazionale nelle relazioni intersoggettive a discapito di un'ottica distaccata. Tiravanija insiste che l'osservatore sia fisicamente presente in una particolare circostanza, in un dato momento, per esempio mangiando il cibo da lui preparato, circondato da altri visitatori, in una situazione comunitaria; Gillick invece allude a relazioni più ipotetiche, che in molti casi non necessitano nemmeno di esistere, ma anch'egli ribadisce che la presenza di un'audience è una componente essenziale della propria arte, paragonando il proprio lavoro alla luce del frigorifero, che si accende solo se qualcuno apre la porta. L'interesse nell'esistenza di una "relazione tra", piuttosto che dell'oggetto in sé, è un tratto distintivo del lavoro di Gillick e del suo interesse nelle pratiche collaborative in generale (Bishop, 2004: 61).

Le opere dei due autori offrono a Bishop la possibilità di mettere in discussione la mancanza di interesse di Bourriaud per la "qualità" delle relazioni prodotte dalle opere

dell'estetica relazionale a discapito della convinzione che tutte le relazioni che permettano un "dialogo" siano di per sé democratiche, e quindi buone. Ma la domanda che si pone l'autrice, e che fa da cornice anche allo sviluppo della nostra ricerca è: l'arte relazionale produce relazioni umane? Che tipi di relazioni produce? Per chi e perché? Bishop per avvicinarsi ad una risposta si rifà al concetto di antagonismo e alla teoria della soggettività elaborati dagli studiosi postmarxisti Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, secondo i quali una vera società democratica non è quella in cui ogni antagonismo è scomparso, ma è quella in cui vengono continuamente ridisegnate e portate a dibattito nuove frontiere politiche; in altre parole, una società in cui le relazioni conflittuali non vengono cancellate, ma sostenute, nella convinzione che in assenza di antagonismo ci sia solo l'imposizione autoritaria al consenso, ovvero il contrario della democrazia e che l'idea di antagonismo mantenga radicato in una società il concetto di utopia. Questo concetto appare, secondo la visione di Lacan, non come una presenza auto-evidente, pura e razionale, ma come qualcosa di decentrato e incompleto.

Seguendo questo punto di vista, secondo Bishop non si può dire che le relazioni messe in atto dalle opere di estetica relazionale prese in considerazione da Bourriaud siano intrinsecamente democratiche, come invece suggerisce l'autore, perché si conformano a un ideale di soggettività tutta d'un pezzo, a un'idea della comunità intesa come semplice stare insieme, e in genere si rivolgono a spettatori che hanno molte cose in comune fra di loro (Bishop, 2004: 65-69).

Al contrario, secondo Bishop, la teoria della democrazia come antagonismo di Laclau e Mouffe può essere ritrovata nel lavoro di due artisti piuttosto ignorati da Bourriaud: lo

svizzero Thomas Hirschhorn<sup>8</sup> e lo spagnolo Santiago Sierra,<sup>9</sup> artisti che enfatizzano il ruolo del dialogo e della negoziazione, producendo attraverso le loro *performance* e installazioni sensazioni di disagio e scomodità, piuttosto che senso di appartenenza, nella convinzione che sia necessario sostenere la tensione tra osservatori, partecipanti e contesto per sfidare l'auto-percezione dell'arte contemporanea (Bishop, 2004: 70). Del resto, come anche Bishop riconosce, Bourriaud stesso si era già interrogato sul problema di quali contenuti e quali motivazioni dovessero riempire di senso gli spazi d'incontro dell'estetica relazionale. In un'intervista a Bennet Simpson del 2001 l'autore focalizza bene il problema:

The question we might raise today is, connecting people, creating interactive, communi-cative experience: What for? What does the new kind of contact produce? If you forget the “what for?” I’m afraid you’re left with simple Nokia art - producing interpersonal relations for their own sake and never addressing their political aspects. (Simpson, 2001: 4)

Queste parole ci dimostrano come, sebbene Bourriaud non arrivi a darsi una risposta, la domanda su che *tipo* di relazioni vengano prodotte dall'estetica relazionale, da parte di chi e perché, sia dunque già presente nel suo pensiero, così come l'attenzione alle sfide e alle implicazioni politiche dell'estetica relazionale. Questi interrogativi tornano a riproporsi nel suo saggio successivo, *Postproduction*, pubblicato nel 2001 a continuazione di *Estetica relazionale* e focalizzato in particolare sulla postproduzione artistica dagli anni Ottanta in poi,

---

<sup>8</sup> Thomas Hirschhorn (Berna, 1957), è un artista che vive e lavora a Parigi ed è considerato come uno dei principali artisti della sua generazione. Conosciuto per le sue costruzioni scultoree prodotte con manufatti di massa usa e getta, Hirschhorn combina riferimenti e immagini raccolte dai media popolari insieme al lavoro di teorici radicali come Gilles Deleuze, Georges Bataille e Antonio Gramsci: <http://www.thomashirschhorn.com/> [01/05/2023].

<sup>9</sup> Santiago Sierra (Madrid, 1966) è un artista spagnolo. L'opera di Sierra cerca di svelare le reti di potere che provocano l'alienazione e lo sfruttamento dei lavoratori, l'ingiustizia dei rapporti di lavoro, l'iniqua distribuzione della ricchezza dovuta al capitalismo, la devianza del lavoro e del denaro, la discriminazione razziale in un mondo segnato da flussi migratori unidirezionali (sud-nord). Le sue opere spesso pongono in questione la qualità democratica dello stato spagnolo, generando spesso molte polemiche: [https://www.santiago-sierra.com/index\\_1024.php](https://www.santiago-sierra.com/index_1024.php) [01/05/2023].

cioè la creazione di opere d'arte sulla base di opere già esistenti e su come orientarsi nel caos culturale delle forme di conoscenza generate dall'apparizione della rete internet. In ogni caso preme osservare che il “what for?” di cui si preoccupa Bourriaud è l'interrogativo che sottostà o dovrebbe sottostare ad ogni progetto artistico che metta in campo esperienze di relazione, contatto e interazione tra gli spettatori e l'opera: sono proprio le risposte a quel “what for?”, come appare evidente nell'analisi delle esperienze che andremo a contattare, a determinare il senso profondo di ogni operazione artistica orientata alla partecipazione.

Per aggiungere brevemente altri punti di vista al dibattito critico, segnaliamo che, come osserva Annalisa Sacchi (2022: 86), rispetto ad una certa frontalità dialettica tra le posizioni di Bourriaud e Bishop, il ricercatore e attivista Marco Baravalle (2016) porta l'attenzione sull' “alter-institutional-turn”, come strategia per evitare la cattura neoliberale che soggiace nelle posizioni di Bourriaud ma anche il pericolo populista a cui, secondo l'autore, si presta il discorso di Bishop. Secondo Baravalle, definendo ciò che è comune in una comunità, introducendo soggetti e oggetti nuovi in uno spazio condiviso e alimentando dissenso e antagonismo, l'arte può instaurare un'inedita relazione tra estetica e politica. L'autore individua luoghi di sperimentazione di questi processi in quelle che chiama “alteristituzioni, o “istituzioni del comune”, non nelle pratiche relazionali descritte da Bourriaud, dove ravvisa soprattutto il tratto governativo delle industrie culturali contemporanee (Sacchi, 2022: 87). Tali industrie, secondo il filosofo Boyan Manchev (2015), denunciano la prossimità dell'estetica relazionale con le teorie del capitalismo “creativo”: entrambi “esaltano mobilità, plasticità, flessibilità, fluidità, connessioni aperte, reti, produttività nel tempo libero, sperimentazione con le tecniche della materia” etc. Secondo Manchev il capitalismo creativo ha iniziato ad appropriarsi delle potenzialità della vita per inventare nuove modalità per inscrivere nel circuito della produzione. Quello che Manchev

chiama, parafrasando Benjamin, il lavoro artistico all'epoca della sua ri-produzione performativa, riguarda una forma performante di capitalismo che l'autore legge in quanto appropriazione e universalizzazione di modelli alternativi di esperienza sviluppati negli ultimi decenni attraverso le pratiche artistiche, in primo luogo nella *performance* e nella danza. Ci interessa la lettura che Sacchi fa delle riflessioni di Baravalle e Manchev perché la studiosa guarda in particolare alla scena italiana delle esperienze che si agitarono all'interno del Nuovo teatro, in cui la questione del sociale e dell'apertura intersoggettiva, insieme alla deterritorializzazione delle istituzioni culturali, apparvero come operazioni radicalmente democratiche e abilitanti per soggetti in genere esclusi o resi invisibili dal processo di produzione e fruizione culturale. L'autrice osserva come la ricerca di nuove modalità di organizzazione comunitaria che si impose in particolare negli anni Settanta nel panorama delle arti sceniche implicò una radicale sperimentazione nell'ambito di produzione delle soggettività e nei modi di produzione economica; sulla scia dei conflitti sociali agitati dai movimenti di fine anni Sessanta, la scena performativa si trovò a condividere la volontà di sottrarsi a esempi di vita in cui l'esistenza fosse presa nelle maglie della rappresentazione e della produzione. Allo stesso tempo l'autrice osserva come il rigonfiamento senza precedenti della dimensione biologica, affettiva e politica delle esistenze veicolato dall'avvento della *performance* impresse un'accelerazione fondamentale alle battaglie sull'uso della vita: in queste battaglie e nelle sperimentazioni del lavoro artistico performativo, un ruolo essenziale fu ricoperto dalla consapevolezza di agire nei margini (Sacchi, 2022: 88).

È proprio questa consapevolezza di un'apertura intersoggettiva, che si muove al margine dell'ideologia dominante, a costituire l'humus in cui fiorirono tante delle esperienze teatrali di cui ci occuperemo nel prossimo capitolo, a loro volta bacino di coltura delle forme partecipative veicolate dall'uso di installazioni che andremo ad analizzare.

### ***La dimensione sociale della partecipazione***

Gli studi di Bishop dedicati a sviscerare e analizzare la portata e il significato dell'affermarsi della partecipazione e della politica della spettatorialità sono raccolti principalmente nei testi *Participation* (2006) e *Artificial Hells* (2012) e assumono un'importanza cruciale nello sviluppo della presente ricerca. Seguire le riflessioni della critica americana può offrire una traiettoria per indagare le accezioni, le implicazioni e le criticità dell'affermarsi della partecipazione nell'arte contemporanea, nonché individuare interconnessioni tra le varie discipline (arti visive, teatro, arte pubblica) proprio a partire dal paradigma partecipativo.

Osserviamo come già nell'introduzione a *Participation* (2006), antologia di riflessioni teoriche, filosofiche, artistiche, critiche e curatoriali sul tema della partecipazione e sul paradigma relazionale nelle arti visive, l'autrice sottolinea che il volume avrebbe potuto e dovuto essere integrato da testi che affrontassero il tema della partecipazione in pedagogia, architettura e soprattutto nel teatro, e dichiara che resta da fare un importante lavoro nel connettere queste storie della partecipazione con quella riferita alle arti visive (Bishop, 2006: 12). La selezione di testi che compongono *Participation*, come osserva la stessa autrice (che ancora una volta si pone criticamente nei confronti della "partecipazione" come intesa da Bourriaud in *Estetica relazionale*), è operata a partire dalla dimensione sociale della partecipazione piuttosto che dall'attivazione individuale dello spettatore nelle cosiddette "installazioni interattive", e si orienta su una linea che, a partire dagli anni Sessanta, segue quelle pratiche artistiche che si appropriano di forme sociali come un modo per portare l'arte vicino alla vita di tutti i giorni.

Gli esempi che porta Bishop sono una varietà di esperienze intangibili, tra cui le danze samba o funk proposte da Hélio Oiticica e Adrian Piper; le discussioni filosofiche o politiche

di Ian Wilson e Joseph Beuys; i *garage-sale* di Martha Rosler; la conduzione di un caffè, di un hotel, o di un'agenzia di viaggi ad opera rispettivamente di Allen Ruppersberg e Daniel Spoerri, Alighiero Boetti, Christo e Jean Claude. Questi progetti “socialmente orientati”, secondo l'autrice avrebbero anticipato gli sviluppi artistici che hanno proliferato a partire dagli anni Novanta, ma allo stesso modo formano essi stessi parte di una più lunga traiettoria storica, che vede ai suoi albori la stagione dadaista del 1921 e gli spettacoli di massa sovietici del 1920, come precursori delle due direttive di sviluppo dell'arte partecipativa: una tradizione autoriale, che mira alla provocazione dei partecipanti, e una linea de-autoriale, che si propone di abbracciare la creatività collettiva (Bishop, 2006: 10).

Questo secondo caso si inserisce sulla la linea suggerita da Walter Benjamin, secondo il quale il lavoro artistico dovrebbe intervenire per fornire agli spettatori un modello che permetta di essere coinvolti nella produzione. Benjamin vede un esempio di questo modello nel lavoro di Bertold Brecht, le cui tecniche teatrali di montaggio e giustapposizione interrompono l'identificazione dello spettatore con il protagonista allo scopo di sviluppare il pensiero critico, di prendere posizione nei confronti dell'azione scenica (Benjamin, 1936: 777). Bishop osserva come secondo gli standard moderni quello brechtiano sia considerato un modello di spettatorialità relativamente passivo, dal momento che mira a smuovere le coscienze mediante la distanza del pensiero critico, mentre per contrasto un paradigma di coinvolgimento fisico, come per esempio quello proposto dal Teatro della Crudeltà di Antonin Artaud, arriva a ridurre concretamente la distanza tra attori e spettatori. Secondo l'autrice questa enfasi sulla prossimità, che considera il coinvolgimento fisico come precursore del cambiamento sociale, è stata cruciale per lo sviluppo delle avanguardie teatrali degli anni Sessanta, così come – parallelamente – per gli sconvolgimenti pedagogici e delle arti visive.

Nonostante il mutato contesto, l'autrice ribadisce una continuità tra gli impulsi partecipatori degli anni Sessanta e quelli di oggi e individua una serie di requisiti, temi, necessità che spesso fungono da richiamo per un'arte di partecipazione. Innanzitutto il desiderio di creare un soggetto attivo, qualcuno che sarà protagonista di un processo di *empowerment* grazie all'esperienza di partecipazione fisica o simbolica, nella speranza che il nuovo soggetto emancipato si scoprirà capace di determinare la propria realtà politica e sociale. In secondo luogo l'autorialità: il gesto di cedere in parte o in toto il controllo autoriale è convenzionalmente visto come più egualitario e democratico rispetto alla creazione di un singolo artista, mentre la produzione condivisa è anche vista come possibile portatrice di benefici estetici dovuti a maggiore rischio e imprevedibilità. In questo senso la creatività collaborativa è intesa come qualcosa che produce un modello sociale più positivo e meno gerarchico.

Infine, la crisi percepita della comunità e della responsabilità collettiva, resa più acuta dal crollo del comunismo, porta l'arte partecipativa a porre il ripristino di una collettiva elaborazione del senso come uno dei suoi principali imperativi. Questi tre principi *attivazione, autorialità e comunità* sono dunque secondo Bishop le tre motivazioni principali nonché più frequentemente citate dai lavori critici volti a sostenere la partecipazione nell'arte fin dagli anni Sessanta. È significativo che tutti e tre appaiano già negli scritti di Guy Debord, il co-fondatore dell'Internazionale situazionista, frequentemente citato anche da Bourriaud e fautore dell'idea di *constructed situations*, un importante punto di riferimento per gli artisti che utilizzano come materiale privilegiato eventi e persone (Bishop, 2006: 11).

Lo scopo di *Participation* è quello di fornire un quadro storico e teorico per le recenti forme di arte sociale e collaborativa, presentando una varietà di posizioni che possano stimolare studiosi e ricercatori a riflettere sulle implicazioni dell'incitazione artistica alla

partecipazione. Si tratta di saggi teorici e filosofici, scritti di artisti e posizioni critiche e curatoriali ai quali, come sottolinea l'autrice, avrebbero potuto essere aggiunti testi che rivolgessero la propria attenzione alla storia della partecipazione in teatro, architettura, pedagogia etc. Come abbiamo già visto Bishop riconosce come rimanga tuttavia da fare un importante lavoro di connessione di queste storie della partecipazione nelle arti visive, un lavoro che l'autrice stessa contribuisce a stimolare con le sue riflessioni. Vedremo come i teatri partecipativi – all'interno del cui vasto arcipelago interpellaremo, in particolare, il Teatro dell'Oppresso di Augusto Boal e il teatro di interazione sociale di matrice italiana – si muovono a partire da assunti simili, che vedono proprio in parole come “empowerment”, “attivazione” “autorità”, “comunità” i paradigmi della propria affermazione.

Le riflessioni di Claire Bishop sul paradigma partecipativo nell'arte contemporanea proseguono nel più recente testo *Inferni Artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, pubblicato nel 2012 e tradotto in italiano nel 2015. Il titolo *Inferni Artificiali* vuole evidenziare sia l'accezione positiva che negativa dell'arte partecipativa ed è dovuto all'espressione coniata da André Breton per descrivere la nuova concezione degli eventi dadaisti (*Gran Saison Dada*), basata su forme più audaci, affettive di arte partecipativa e di approccio critico; il testo si presenta come una “mappatura dell'instabile tettonica della partecipazione, nella quale i gesti artistici sono perennemente intrappolati tra una continuità storica di pratiche performative e una realtà politica ostinatamente singolare” (Bishop, 2015: 7). Il libro è organizzato intorno a una definizione di partecipazione secondo la quale “le persone costituiscono sia il *medium* sia il materiale artistico fondamentale, da intendersi nel senso che hanno nel teatro e nella *performance*” (Bishop, 2015: 14); l'autrice ribadisce fin dalle prime pagine l'estraneità dei progetti di cui si occupa nel testo da quelli trattati in *Estetica relazionale*, riprendendo le posizioni critiche già espresse in precedenza sulla

predilezione di Bourriaud per artisti più attenti alla spettatorialità intesa come parte integrante dell'allestimento che non al contesto sociale e alle relazioni intersoggettive. Gli artisti che formano il corpus della rassegna offerta da Bishop, al contrario sono a detta dell'autrice “meno interessati all'estetica relazionale che alle gratificazioni creative della partecipazione intesa come un processo di lavoro politicizzato” (Bishop, 2015: 14).

Alcuni dei temi chiave che emergono nel testo sono le tensioni tra la qualità e l'uguaglianza, l'autorialità individuale e collettiva e la lotta in corso per trovare equivalenti artistici a posizioni politiche. Il teatro e la *performance* sono cruciali per molti dei *case studies* proposti dall'autrice, dato che “l'impegno partecipativo tende ad essere espresso con più forza nell'incontro dal vivo tra gli attori coinvolti in contesti particolari” (Bishop, 2012: 15). Il percorso proposto dall'autrice offre una panoramica che spazia da una ricostruzione storica<sup>10</sup> al focus su due particolari modalità della partecipazione nell'arte contemporanea, come la *performance* “per delega” (dove le persone comuni sono ingaggiate per agire per conto dell'artista) e i progetti pedagogici, fino ad affrontare le questioni metodologiche della “svolta sociale”, cioè concernenti la ricerca artistica che coinvolge persone e attiva processi sociali, e che afferisce più a concetti tradizionalmente in uso nelle scienze sociali che negli studi umanistici: comunità, società, *empowerment*, capacità d'azione (Bishop, 2012: 19).

L'intento di Bishop è quello di ripensare la storia dell'arte del XX secolo attraverso la lente del teatro più che della pittura e il focus posto sulla dimensione performativa della

---

<sup>10</sup> L'*excursus* proposto dall'autrice va dall'invenzione del pubblico popolare di massa nelle “serate” futuriste italiane, alla stagione Dada del 1921, alla situazione parigina degli anni Sessanta, tra l'Internazionale Situazionista e il Groupe Recherche d'Art Visuel [GRAV], alle azioni partecipative dell'America del sud in risposta alle dittature militari che iniziarono negli anni Sessanta, alla proliferazione degli happening partecipativi nell'Europa dell'Est e nell'ex Unione Sovietica, specialmente degli happening partecipativi nella ex-Cecoslovacchia nei primi anni Settanta e al lavoro del gruppo Kollektivnye Deistvia [Azioni Collettive] di Mosca dal 1976 in poi, a due innovazioni artistiche che fiorirono nel Regno Unito negli anni Settanta: il Community Art Movement e l'Artist Placement Group, all'ascesa dell'impegno sociale nell'arte contemporanea in Europa dopo la caduta del comunismo.

partecipazione nell'arte contemporanea ci offre la possibilità di stabilire i contatti e le interconnessioni tra arte e teatro necessarie per lo sviluppo della presente ricerca.

Facendo riferimento ai contributi di Rancière, che reinventa il termine “estetica” come capacità di pensare la contraddizione produttiva della relazione tra l'arte e il cambiamento sociale (caratterizzata dal paradosso di credere in un'autonomia dell'arte e nel suo essere inestricabilmente vincolata alla promessa di un mondo migliore) le riflessioni di Bishop si basano sul presupposto che l'estetica non necessiti di essere sacrificata sull'altare del cambiamento sociale, semplicemente perché – riflessione che ci sentiamo di condividere e che riprenderemo più volte nel corso della ripresente ricerca – essa contiene già in sé questa promessa di emancipazione (Bishop, 2012: 40).

Come osserva la stessa autrice, gli studi di Rancière influenzano profondamente le sue riflessioni, in particolare nell'attenzione verso le capacità affettive della buona arte che, secondo Rancière, deve da una parte negoziare la tensione verso la “vita” e dall'altra separare la sensorialità estetica dalle altre forme di esperienza sensibile (Rancière, 2009: 55); in secondo luogo nel fare propria l'idea dell'arte come sfera autonoma di esperienza, in cui non esiste un *medium* privilegiato: il significato delle forme artistiche muta anche in relazione agli usi che ne vengono fatti dalla società nel suo complesso e, in quanto tali, esse non hanno appartenenza politica né intrinseca né stabile.

La storia tracciata in *Inferni Artificiali* ha lo scopo di rafforzare questa tesi, considerando la partecipazione come un bersaglio costantemente in movimento. Bishop parte dal presupposto che le tecniche volte alla partecipazione del pubblico, sperimentate per la prima volta negli anni Sessanta dagli happening e da compagnie teatrali come il Living Theatre e il Théâtre du Soleil, sono diventate convenzioni e luoghi comuni del *mainstream* teatrale, in aggiunta al fatto che oggi si assiste ad una ulteriore svalutazione della

partecipazione, nel *reality televisivo* o sui *social network*. La riflessione di Bishop (2012: 41) rimarca quanto oggi, qualsiasi discussione sulla partecipazione nell'arte contemporanea, se vuole accertarsi del suo significato, deve prendere in considerazione queste connotazioni culturali più vaste e la loro messa in atto da parte della politica culturale.

### ***Un manifesto per l'arte partecipativa***

Come emerge chiaramente dagli esempi fin qui portati, da quelli che esamineremo e dai molti che potremmo aggiungere alla breve rassegna proposta, la partecipazione riveste un ruolo sempre più determinante e significativo nell'arte contemporanea. Le pratiche artistiche relazionali sono state definite di volta in volta con una varietà di nomi, la maggior parte dei quali in lingua anglosassone, che pongono l'accento sui diversi aspetti di questo variegato corpus artistico in continua evoluzione: *socially engaged art*, *community-based art*, arte collaborativa, dialogica, interattiva, relazionale, partecipativa. Il focus sul paradigma partecipativo posto fin dall'inizio del presente discorso ci porta, come abbiamo visto, ad adottare con maggiore facilità la definizione di arte partecipativa, che ci sembra esplicitare più chiaramente la funzione centrale del ruolo attivo che le persone che entrano in contatto con essa, oltre agli artisti che la promuovono, rivestono nel suo stesso determinarsi. Anche gli artisti, oltre agli storici dell'arte, ai critici e ai curatori, cominciano a sviluppare riflessioni autonome intorno al proprio "fare" artistico, tentando di enuclearne i principi e di delineare gli assi attorno a cui si muove. È questo ad esempio il caso di Gustaf Almenberg, artista svedese che rivendica il suo status di pioniere dell'arte partecipativa fin dagli anni Settanta. In un breve libro del 2010 intitolato *Notes on Participatory Art*, Almenberg tenta di individuare il focus esplorativo, le ambizioni e i significati dell'arte partecipativa, provando a dare alcune suggestioni per delinearne un vero e proprio "Manifesto".

Sebbene il testo non abbia risuonato all'interno del dibattito critico internazionale e costituisca l'unico contributo critico da parte dell'autore, ci sembra interessante rilevare come alcune delle caratteristiche che Almenberg riconosce come proprie dell'arte partecipativa risultino particolarmente affini a quelle che ritroveremo nelle esperienze che costituiscono il caso di studio della presente ricerca, oltre che riprendere le categorie elaborate da Bourriaud e Bishop.

Le prerogative dell'arte partecipativa che Almenberg riconosce e che qui usiamo come elementi conclusivi rispetto alle riflessioni fatte finora, sono – fra le altre –: esplorare le sfaccettature del momento creativo in sé, così come la creatività di ognuno, piuttosto che limitarsi a contemplare il risultato della creatività altrui; il cambiamento radicale del ruolo dello spettatore, non solo nel senso che lo spettatore risulta fisicamente coinvolto nella creazione, ma anche che è chiamato a compiere delle scelte strategiche affinché il compimento dell'opera possa avere luogo; abilitare l'espressione, da parte dello spettatore “attivato”, di una combinazione di scelte intellettuali, desideri estetici e esperienze sensoriali; esprimere un particolare tipo di qualità (un lavoro di arte partecipativa “riuscito” è giudicato anche in base alla sua capacità di lasciare spazio allo spettatore di compiere scelte attive); fondarsi su una visione della creatività umana come intrinsecamente interessante e utile a raggiungere una più profonda comprensione di che cosa significhi essere umani all'interno di una società complessa.

### **3. Una ricognizione artistica**

Come emerge anche da alcuni casi di studio presentati da Bishop in *Inferni Artificiali*, è evidente come dal 1998, anno di pubblicazione di *Estetica relazionale* ad oggi, numerose e variegata esperienze artistiche riconducibili alla sfera dell'estetica relazionale e dell'arte

partecipativa abbiano visto una sempre maggiore diffusione, arrivando ad ottenere riconoscimenti anche nei più prestigiosi musei di arte contemporanea e nelle grandi manifestazioni artistiche internazionali.

Le esperienze che potremmo citare sono innumerevoli, anche riferendosi solo a quelle che rientrano nei canali più affermati e ufficiali dell'arte contemporanea. Un segnale concreto dell'affermarsi del paradigma partecipativo in arte contemporanea è rappresentato anche dai riconoscimenti ottenuti dalle opere di arte partecipativa presso le grandi esposizioni internazionali, come per esempio nel caso della *performance Untitled* dell'artista tedesco Tino Seghal e dell'installazione interattiva *The probable trust Registry* dell'americana Adrian Piper, vincitrici del Leone d'Oro alla Biennale di Venezia rispettivamente nelle edizioni 2013 e 2015.<sup>11</sup> Si tratta di due lavori che interpellano la presenza dello spettatore secondo stili e modalità radicalmente diverse. L'opera di Seghal gioca sul tema dell'incontro e del dialogo: un piccolo gruppo di persone siede sul pavimento, uno dei *performer* emette dei suoni, vocalizzi, rumori, oppure canta alcune strofe di canzoni, gli altri reagiscono a questo stimolo sonoro muovendo il corpo, piccoli movimenti. Il numero dei partecipanti a questa strana conversazione cambia costantemente, alcuni *performer* se ne vanno, altri arrivano. I movimenti e i suoni non sono costanti, il complesso sembra coordinato dal solo istinto dei partecipanti. In questo piccolo universo si compie una ricerca artistica che i visitatori della grande sala espositiva sembrano riconoscere, interessandosi alla scena, ponendosi delle domande, spesso a voce alta. Come scrive la critica Chiara Cartuccia (2013: 1) "l'opera-

---

<sup>11</sup> La motivazione del premio assegnato a Seghal riguarda "l'eccellenza e la portata innovativa del suo lavoro che apre i confini delle discipline artistiche" <https://www.labiennale.org/it/arte/2015/biennale-arte-2015> [12/04/2023]. Piper è stata premiata perché "Artista d'avanguardia, ha rinnovato la pratica concettuale inserendovi la soggettività personale – del suo essere, del suo pubblico e delle platee in generale. Le sue presentazioni invitano a impegnarsi in una pratica permanente di responsabilità personale e richiamano l'attenzione al carattere effimero e fugace dei sistemi di valori". Cfr. <https://www.labiennale.org/it/arte/2015/biennale-arte-2015-premi> [12/04/2023].

evento viene trasformata dalla partecipazione indiretta dello spettatore in esperienza, un'esperienza collettiva che perdurerà soltanto nella memoria individuale, imprecisa e soggettiva, di ogni singolo testimone. Se il *performer* è il corpo dell'opera nel momento della sua esecuzione, lo spettatore lo diventerà quando le luci della sala si saranno definitivamente spente”.

È invece una forma di partecipazione diversa quella richiesta dall'installazione *The probable trust Registry* di Adrian Piper, che coinvolge il pubblico in prima persona, chiedendo l'adesione a una o più “Dichiarazioni di intenti”, con tanto di registrazione ufficiale. L'opera è incentrata su un esperimento apparentemente semplice: i visitatori sono invitati a firmare dei contratti in cui si impegnano a sottoscrivere dichiarazioni di affidabilità, onestà e dignità. Dopo averne firmato uno, ricevono una stampa cartacea che conferma la loro ammissione al *Probable Trust Registry*, il “Registro della fiducia probabile”. La dinamica della compilazione di un modulo da registrare presso un ufficio, come vedremo, è analoga da quella innescata dall'installazione *Ufficio Anagrafe dei Sogni* del progetto Teatro di Giornata (2012), che tratteremo dettagliatamente più avanti. A ciascuno dei tre banchi di ricevimento circolari si trova un'addetta alla reception, umana e disponibile: un'interfaccia di autorità personale e istituzionale che sembra poco esplorata e di cui ci occuperemo dettagliatamente negli studi di caso.

Ma cosa intende comunicare Piper con quest'opera? Secondo Pablo Larios (2017), l'autrice vuole portare l'attenzione sul fatto che esercitiamo continuamente contratti, senza sempre volerlo. Le “promesse” (un'altra parola per indicare i contratti) ci legano gli uni agli altri e persistono in tutte le nostre istituzioni. Tuttavia, i contratti, come le parole, il denaro e altri registri di valore, funzionano solo quando siamo tutti d'accordo che funzioneranno, quando c'è una fiducia condivisa. Quella di Piper è dunque un'attenta inclusività che sembra

audace e necessaria in questo momento. Il primo dei suoi contratti invita a valutare l'inestimabilità e recita "Sarò sempre troppo costoso per essere comprato", mentre il secondo è una dichiarazione di onestà a parole: "Intenderò sempre quello che dico", un impegno impossibile, poiché la vera "onestà" significherebbe ammettere i propri potenziali fallimenti. Se non si firma, si perde l'autoconsistenza transazionale del terzo contratto: "Farò sempre quello che dico di fare". Quello di Piper è un progetto *work in progress*, dalle forti implicazioni etiche e "politiche" che, in linea con il percorso artistico di Piper, rinnova la pratica concettuale inserendovi la soggettività personale, invitando a impegnarsi in una pratica permanente di responsabilità personale e richiamano l'attenzione sul carattere effimero e fugace dei sistemi di valori.

Oltre che dall'attribuzione di premi e riconoscimenti ad opere dal carattere partecipativo, l'interesse per il lavoro di artisti che hanno fatto della partecipazione una loro cifra stilistica si manifesta anche nel fiorire di mostre personali ad essi dedicate. Ciò risulta evidente anche limitandosi a prendere in considerazione il panorama italiano dell'ultimo decennio.

Tra le mostre che hanno suscitato una grande attenzione di pubblico e di critica potremmo senz'altro citare la personale di Marinella Senatore *Costruire Comunità*, presentata al Museo di Arte Contemporanea Castello di Rivoli (2013);<sup>12</sup> l'esposizione ha presentato per la prima volta in un museo un'importante selezione dei progetti realizzati dall'artista, dalle prime opere di ispirazione cinematografica che indagavano micro-narrative quotidiane, agli aspetti di coinvolgimento del pubblico quale protagonista che sono diventati parte preponderante della sua ricerca. Senatore coinvolge in un dialogo attivo un ampio numero di persone, gruppi, associazioni spesso al di fuori del sistema dell'arte, costruendo nuove e

---

<sup>12</sup> <https://www.castellodirivoli.org/mostra/marinella-senatore-costruire-comunita-2/> [12/04/2023].

inedite comunità e aggregando energie molteplici ed eterogenee, ripensando alle possibilità dell'arte quale potente agente di scambio e crescita culturale. Oltre a una grande varietà di linguaggi e tecniche che comprende produzione di film, video, fotografie, registrazioni sonore, installazioni, ma anche laboratori di scrittura, sessioni di danza e workshop sugli argomenti più disparati, ogni progetto dell'artista va anche analizzato – secondo la curatrice Marcella Beccaria (2013) – nell'ambito di una dimensione più allargata, inclusiva del contesto e dalle modalità produttive impiegate, a partire dalla molteplicità di conversazioni e scambi con le persone incontrate: è proprio attraverso queste energie partecipative che si determina l'essenza delle opere dell'artista. Senatore ridefinisce il proprio ruolo di artista quale “attivatrice di processi”, e pensa al pubblico come a una molteplicità di soggetti attivi e creativi, ciascuno con la propria storia, specifiche capacità e interessi. In una conversazione con la curatrice l'artista spiega: “Uso il termine partecipante, perché per me quelle persone hanno davvero una parte. Se manca quella parte, l'insieme del risultato non sarà lo stesso. Per me, questo è il concetto di partecipazione” (Beccaria, 2013: 34).

Tra i progetti partecipativi a diffusione mondiale segnaliamo la diffusione in alcune città italiane come Roma e Torino del progetto *Before I Die* dell'artista americana Candy Chang (2013).<sup>13</sup> Le installazioni di Chang sono spazi vuoti da completare, e l'enorme lavagna creata per il progetto *Before I Die* non fa eccezione. La prima realizzazione dell'installazione è stata sul retro di una casa di New Orleans abbandonata, rivestito di legno e dipinto di nero. Dopo la morte di una persona che amava, Chang ha dipinto una casa abbandonata nel suo quartiere con la pittura a gesso e ha inciso la frase “Prima di morire voglio \_\_\_”, per innescare una riflessione collettiva nello spazio pubblico sul rapporto con la morte e con gli altri, trovare consolazione dai suoi vicini, ma anche trasformare uno spazio abbandonato in

---

<sup>13</sup> <https://candychang.com/> [12/04/2023]; <https://beforeidieproject.com/> [12/04/2023].

qualcosa di costruttivo e utile, una raccolta delle speranze e le aspirazioni delle persone. Chiunque passasse poteva prendere un pezzo di gesso e condividere le proprie aspirazioni personali in pubblico. Il giorno dopo, il muro era stato interamente riempito e continuava a crescere: “Prima di morire voglio... vedere mia figlia diplomarsi, cantare per milioni di persone, abbandonare tutte le insicurezze, riavere mia moglie, dire a mia madre che l’amo, avere uno stipendio decente, seguire il mio sogno di bambino, abbracciarla ancora una volta, essere completamente me stesso”. Dopo aver ricevuto richieste da tutto il mondo per poter creare un muro per la propria comunità, Chang ha messo a disposizione delle risorse online per creare il proprio *Before I Die*: ad oggi sono stati creati oltre 5.000 muri *Before I Die* da comunità di oltre 75 Paesi, tra cui Iraq, Cina, Brasile, Kazakistan e Sudafrica. Il discorso TED di Chang del 2012 su *Before I Die* è stato visto più di cinque milioni di volte e tradotto in oltre 40 lingue (Chang, 2013).

Ricordiamo anche la retrospettiva sull’artista americana Suzanne Lacy<sup>14</sup> *Gender Agendas*, al Museo Pecci di Milano (2014-2015), che ha portato per la prima volta in Italia e in Europa un gran numero di opere dell’artista di Los Angeles, conosciuta come una delle voci che fin dai primi anni Settanta, nella West Coast, hanno compiuto un lavoro cruciale mescolando l’arte emergente con l’impegno sociale. L’attività di Lacy spazia dalle esplorazioni del corpo femminile alle riflessioni intime, fino alla strutturazione di grandi manifestazioni pubbliche che coinvolgono decine di artisti e migliaia di spettatori. È quest’ultima la parte che costituisce il filo conduttore principale della mostra, seguendo uno dei leitmotiv della sua ricerca: l’indagine sulla condizione femminile, talvolta svolta in modo più intimo, altre volte attraverso una forte carica politica e civile, nella considerazione del potere dell’arte come strumento di lotta e di promozione di idee libertarie e progressiste. La

---

<sup>14</sup> <https://www.suzannelacy.com/> [12/04/2023].

mostra raccoglie i riadattamenti di alcuni tra i lavori più importanti di Suzanne Lacy. Tra questi *Prostitution Notes* (1974), un'indagine sulle prostitute e sul loro sfruttamento in alcune aree di Los Angeles, con interviste nei bar e nei locali da loro frequentati; *Three Weeks in May* (1977), in cui l'artista, in accordo con la polizia di Los Angeles da cui riceveva informazioni riservate, indicava con la scritta rossa RAPE su una mappa della città i luoghi in cui avvenivano violenze sessuali contro le donne: la carta si arrossava giorno per giorno mostrando visivamente la drammaticità del problema; *The Crystal Quilt* (1985-1987), opera con cui la Tate Modern ha aperto nel 2012 il nuovo spazio "The Tanks" dedicato all'arte performativa. Quest'ultima performance, rappresentata a Milano da un time-lapse di pochi minuti, si svolse nella hall di uno shopping mall a Minneapolis, coinvolgendo 460 donne di età superiore ai sessant'anni, sedute ai tavoli disposti secondo il disegno di una grande tovaglia realizzata da Miriam Shapiro che discutevano tra loro mescolando le proprie esperienze e i propri ricordi con analisi sociologiche sul mancato utilizzo delle potenzialità della vecchiaia. Ogni dieci minuti le donne erano invitate a cambiare la posizione delle loro mani sulla tavola, modificando così il disegno della grande tovaglia. Alla fine della performance anche l'audience entrava sullo stage, a scomporre forme geometriche dei tavoli, trasformando l'austero ordine in una forma caleidoscopica di colori; *Full Circle* (1994) nel quale l'artista espone monumenti in pietra dedicati a donne importanti di Chicago, e il più recente *Storying Rape* (2012), una discussione svolta nella City Hall della città di Los Angeles tra importanti personalità dei media, dell'associazionismo e della politica, per cercare di individuare una diversa narrativa per descrivere la violenza sessuale, che ponga la società di fronte al problema con uno sguardo meno blando (Termine, 2014). "Suzanne Lacy è un'artista di fondamentale importanza per lo sviluppo dell'arte negli ultimi decenni", scrive Fabio Cavallucci (2015), curatore della mostra e direttore del Museo Pecci, nel suo contributo

al catalogo. “In primo luogo, ha messo in discussione il principio base della tradizione della produzione creativa, ovvero la figura monolitica dell’artista. Dagli anni Settanta, Lacy ha preferito il modello del direttore d’orchestra, *primus inter pares*, il cui scopo principale è attivare un sistema di collaborazioni, a quello dell’artista singolo, del demiurgo solitario che crea opere grazie a un’intuizione superiore. Le sue opere sono generalmente il risultato di un’attività cooperativa a più livelli: con altri artisti, con varie istituzioni, associazioni o gruppi, con i quali condivide la creazione del progetto, e ovviamente anche la sua paternità” (Cavallucci, 2015).

*Un’altra mostra degna di nota è Take me (I’m yours)*<sup>15</sup> presso lo spazio espositivo Pirelli Hangar Bicocca di Milano tra novembre 2017 e gennaio 2018, una mostra collettiva che reinventa le regole con cui si fa esperienza di un’opera d’arte, invitando i visitatori a compiere tutto ciò che è di norma vietato fare in un museo: i lavori si possono toccare, usare, modificare, consumare o indossare; si possono comprare e perfino prendere gratuitamente. La mostra è un progetto che si evolve e si rigenera nel tempo. Accanto alla possibilità di prendere una delle migliaia di copie di ciascuna opera prodotta, e quindi concorrere a svuotare fisicamente lo spazio, il pubblico di *Take Me (I’m Yours)* ne modifica l’aspetto partecipando a *performance* in cui lo scambio non è necessariamente legato a un oggetto ma piuttosto a un’esperienza, assecondando un’idea di immaterialità sempre più presente sia nell’arte che nella vita reale. Allestita per la prima volta nel 1995 alla Serpentine Gallery di Londra – e a partire dal 2015 in versioni ogni volta diverse in istituzioni di Parigi, Copenhagen, New York e Buenos Aires –, la mostra ha avuto origine da una serie di conversazioni e riflessioni tra il curatore Hans Ulrich Obrist e l’artista francese Christian Boltanski sulla necessità di ripensare i modi in cui un’opera d’arte viene esposta. In

---

<sup>15</sup> <https://pirellihangarbicocca.org/mostra/take-me-im-yours/> [12/04/2023].

particolare, l'idea per il progetto è iniziata con *Quai de la Gare* (1991), un lavoro di Boltanski costituito da montagne di vestiti di seconda mano che il pubblico poteva prendere e portare via in una busta marchiata con la scritta "Dispersion": un'opera destinata per sua natura a disperdersi e a scomparire. A Milano (2017 - 2018), accanto a *Dispersion* di Christian Boltanski, sono state allestite le opere di oltre cinquanta artisti, immaginando un modo più diretto e coinvolgente per vivere l'arte e la ridefinizione del rapporto tra artista e pubblico e in cui anche l'idea di donare/ricevere diventa una chiave alternativa per leggere lo scenario globale della storia e società contemporanea. I progetti e i lavori scelti si concentrano sull'espressione di opera d'arte aperta e partecipata, con esplicito riferimento all'estetica relazionale e vedono le firme di alcuni degli artisti che maggiormente hanno ispirato gli studi di Bourriaud come Félix González-Torres e Rirkrit Tiravanija (Bria, 2018).

Ricordiamo ancora il grande progetto espositivo *Anime. Di luogo in luogo*<sup>16</sup> (2017) dedicato a Christian Boltanski dalla città Bologna, con la quale l'artista ha avuto negli ultimi decenni un rapporto privilegiato. Il progetto, pensato con la stretta collaborazione ideativa dell'artista, ha visto l'interazione tra arte contemporanea, tessuto urbano e società, e si è sviluppato intorno ai temi della memoria e del trascorrere del tempo inteso come ineluttabile passaggio tra la vita e la morte, e si è realizzato con l'obiettivo di radicarsi nel patrimonio storico, civile e culturale della città; ha travalicato le pareti del museo MAMbo, che lo ha presentato, e coinvolto anche le periferie, generando una fertile relazione tra memoria e contemporaneo. Come sottolineato dal curatore Danilo Eccher, il legame tra la città di Bologna e Christian Boltanski è di lungo corso. Proprio a Bologna Boltanski ha realizzato uno dei suoi lavori più intensi e poetici, *A proposito di Ustica* (2007), dedicato ad una delle pagine più drammatiche della storia italiana. L'opera si trova all'interno Museo per la

---

<sup>16</sup> <http://www.mambo-bologna.org/mostre/mostra-234/#> [12/04/2023].

Memoria di Ustica. L'installazione permanente di Boltanski circonda i resti del DC9 abbattuto il 27 giugno 1980 mentre si dirigeva verso Palermo: 81 specchi neri, uno per ogni vittima della strage, riflettono l'immagine di chi percorre il ballatoio, mentre dietro ad ognuno di essi 81 altoparlanti sussurrano pensieri e frasi universali a sottolineare la casualità della tragedia, ma anche la sua fatalità. Le 81 vittime della strage sono ricordate attraverso altrettante luci che dal soffitto del museo si accendono e si spengono al ritmo di un respiro. *Anime. Di luogo in luogo* arriva a dieci anni esatti di distanza da quel lavoro e di quel lavoro è in qualche modo figlio. Tutta la mostra è, infatti, scandita dalle grandi installazioni ambientali che portano a riflettere sul senso della vita e della morte, sulla memoria personale e condivisa, sul confine tra arte e mito (Ferraioli, 2017).

Infine segnaliamo la mostra personale di Tino Seghal (2018) negli spazi delle Officine Grandi Riparazioni di Torino [OGR];<sup>17</sup> come abbiamo visto sopra, l'artista, attraverso l'uso del linguaggio, del movimento e dell'interazione tra individui, ha posto al centro della sua indagine la componente sociale e umana dell'arte, dando vita ad opere effimere, presenti solo nella memoria del pubblico. Tenendo fede alla sua vocazione performativa, Seghal ha ideato una complessa coreografia che ha visto la partecipazione di più di cinquanta interpreti, scelti tra le candidature presentate per la mostra, che è pensata come un unico grande movimento, in continua mutazione durante il corso della settimana. Le singole opere dell'artista, considerate come entità discrete che possono essere separate tra di loro e dal processo della loro produzione, diventano scene o momenti, elementi che prendono forma temporaneamente in un gioco d'incontri che risponde a circostanze specifiche: il numero degli spettatori, il loro modo di interagire o il periodo del giorno in cui questi incontri hanno avuto luogo nello spazio espositivo (Inchingolo, 2018). Le opere di Tino Seghal possono rientrare nella

---

<sup>17</sup> <https://ogrtorino.it/events/tino-seghal-curated-by-luca-cerizza> [12/04/2023].

categoria delle “*performance per delega*” individuata da Claire Bishop: l’artista ingaggia dei *performer* non professionisti, o professionisti di altri campi, per intraprendere un lavoro che comprenda la presenza e l’azione in un tempo e in un luogo particolare, per conto dell’artista e sulla base delle sue istruzioni (Bishop, 2012: 225).

Nel vasto panorama di esperienze, quelle citate sono state scelte nella rosa di quelle a nostro avviso più significative, per i meccanismi partecipatori innescati, per la permeabilità alla contaminazione dei generi artistici e per il contatto con l’ambiente culturale italiano, come elementi di confronto con le esperienze che costituiscono gli studi di caso della presente ricerca.

L’interesse e la diffusione della partecipazione in arte sono cresciuti e continuano a crescere al punto tale che negli ultimi anni – 2022 – hanno cominciato a diffondersi con successo anche progetti museali che si reggono su meccanismi partecipatori. Esperienze in questo senso sono per esempio il *Museum of Broken Relationships* di Zagabria e il format del *Pop Up Museum*.

Il *Museum of Broken Relationships*<sup>18</sup> vede le sue origini nel 2006, quando gli artisti croati Olinka Vištica e Dražen Grubišić, per affrontare la fine della loro storia d’amore decisero di creare una mostra itinerante esponendo oggetti e cimeli del periodo della loro vita passato insieme. La mostra fece diverse tappe, tra cui Berlino, San Francisco, Singapore, Cape Town e Istanbul, durante le quali i due cominciarono a raccogliere decine di oggetti donati da persone che volevano liberarsi dei ricordi delle loro relazioni finite: gli oggetti diventarono così tanti da spingere Vištica e Grubišić a creare nel 2010 un vero museo con una collezione permanente a Zagabria. Il *Museum of Broken Relationships* di Zagabria oggi ospita oltre mille oggetti legati alla fine di una storia d’amore, ciascuno accompagnato da

---

<sup>18</sup> <https://brokenships.com/> [12/04/2023].

un'etichetta che ne racconta la storia e conta ogni anno migliaia di visitatori. Nelle varie sale del museo, su piedistalli bianchi, gli oggetti sono organizzati secondo tematiche ben precise: amore fugace, tradimento, abbandono, matrimoni finiti, morte. L'esperienza della fine di una relazione è una cosa che accomuna moltissime persone, i visitatori del museo spesso si commuovono, o si riconoscono, e i commenti nel libro degli ospiti dicono cose come “nessun museo mi ha mai fatto sentire più collegato a tutti gli altri nel mondo prima” (Vištica & Grubišić, 2017). Il Museum of Broken Relationships, che negli anni ha aperto diverse sedi in numerose città del mondo, è uno spazio pubblico sia fisico e che virtuale creato allo scopo di custodire e condividere una continua crescita di oggetti, ognuno dei quali è un ricordo di una relazione passata, accompagnato da una storia personale, ma anonima, di chi vi ha contribuito, al fine di offrire la possibilità ai partecipanti di superare un crollo emotivo attraverso la creatività, contribuendo alla sua collezione universale. Nel 2010 il Museo ha vinto il premio EMYA Kenneth Hudson come progetto museale più innovativo e audace d'Europa. Tutti i contributi sono presentati in forma anonima e sul sito del museo è possibile contribuire con la propria storia, i propri ricordi anche video e con delle donazioni.

Il format *Pop Up Museum*<sup>19</sup> è stato messo a punto e diretto dallo staff del californiano Santa Cruz Museum of Art and History [MAH] ed è un'esibizione temporanea creata dalle persone che decidono di parteciparvi. L'idea è quella di scegliere un tema e invitare le persone a portare un oggetto rappresentativo da mostrare. I partecipanti scrivono una didascalia, che viene esposta insieme all'oggetto. Normalmente un Pop Up Museum dura alcune ore, o una giornata, può essere installato in qualunque momento, rivolto a qualunque tipo di comunità e di norma viene allestito in uno spazio artistico non ortodosso, come una libreria, un cortile, una lavanderia a gettoni etc. Lo scopo è quello di riunire le persone

---

<sup>19</sup> <http://popupmuseum.org/> [12/04/2023].

intorno a un tema condiviso e portarle a discutere e confrontarsi attraverso gli oggetti esposti. Il sito internet [www.popupmuseum.org](http://www.popupmuseum.org) offre tutte le istruzioni per creare il proprio Pop Up Museum attraverso il Pop Up Museum Organizer's Kit, che guida passo passo nell'organizzazione e creazione del museo. Il MAH di Santa Cruz è un'istituzione museale particolarmente sensibile al tema della partecipazione in ambito artistico, tanto che la sua direttrice, Nina Simon, ha pubblicato *Participatory Museum* (2010), una guida pratica rivolta soprattutto ai direttori museali per lavorare con le comunità di abitanti e con i visitatori per rendere le istituzioni culturali più dinamiche, significative per le persone e soprattutto aperte al coinvolgimento del pubblico. Il libro ha avuto una larga distribuzione ed è considerato uno strumento importante ed innovativo per i direttori museali interessati allo sviluppo della *audience participation* o *audience engagement*, temi sempre più presenti nella riflessione sulla diffusione dell'arte e della cultura nel mondo contemporaneo. Come osserva la consulente museale Elaine Heumann Gurian, *Participatory Museum* "analizza il processo di cambiamento verso la partecipazione, descrivendo la filosofia e la logica che sottende alle attività partecipative e mostrando come compiere scelte che rendano l'implementazione possibile nella maggior parte dei musei, senza necessariamente la necessità di far uso di nuove tecnologie o macchinari particolari" (Heumann Gurian, 2005).

La presenza sempre più diffusa sulla scena artistica contemporanea di veri e propri musei più o meno effimeri che propongano l'esposizione di oggetti-simbolo legati alla storia personale dei partecipanti, piuttosto che alle loro idee e associazioni creative intorno a un dato tema, va nella direzione della legittimazione al superamento dei confini tra arte e vita quotidiana, e a una dimensione partecipativa che preveda una forte componente autoriale. Il compito e il valore del lavoro dell'artista, in questo caso, non consiste più nel "produrre" un'opera d'arte fruibile, ma nel dare vita all'idea di un dispositivo partecipativo con un

preciso obiettivo, che riesca a contattare e mettere in moto la creatività dei partecipanti, che diventano così i veri autori dell'opera. Vedremo nello studio di caso che meccanismi molto simili vengono innescati in alcune installazioni partecipative in ambito teatrale, come quelle proposte dall'associazione Micro Macro. Il progetto *Botteghe a raccolta* (2018), ad esempio prevede la realizzazione di cataloghi fantastici in alcuni negozi del centro storico di Parma, temporaneamente affidati a cinque artisti, impegnati a raccogliere dalla cittadinanza alcuni tratti costitutivi dell'esperienza umana, da conservare e tramandare alle generazioni del futuro. Sono stati creati i cataloghi dei desideri, degli errori, delle cose perdute, delle attese e delle parole importanti, costituiti da oggetti portati dai visitatori-partecipanti, ma anche da testimonianze e racconti raccolti dagli artisti attraverso la mediazione teatrale. Ogni bottega è stata trasformata in un inventario poetico da visitare, e nello stesso tempo uno spazio performativo in cui agire, mostrando un esempio di sconfinamento tra le arti visive e le arti sceniche attraverso modalità partecipative.

## 2. La *Public art* e lo spazio dell'incontro

### 1. Nuovi spazi per la partecipazione

Nella ricognizione delle pratiche artistiche contemporanee volte all'affermarsi del paradigma partecipativo è necessario volgere lo sguardo all'arte pubblica, che nel corso del Novecento ha cambiato progressivamente fisionomia, reagendo alle trasformazioni dello spazio urbano e della società. Il termine non indica un movimento artistico, né tantomeno uno stile. È piuttosto un indirizzo che, a partire dagli anni Sessanta, attraversa l'arte contemporanea in tutte le sue espressioni – dalla pittura alla scultura, dalla fotografia all'architettura – suggerendo un'alternativa al sistema istituzionalizzato dell'arte.

Si tratta in particolare di *performance* e installazioni realizzate in luoghi aperti e che ambiscono a mettere in comunicazione gli spazi urbani con le persone che li abitano, capovolgendo il concetto stesso di opera d'arte e rifiutando il ruolo istituzionale che il museo aveva nello stabilire lo statuto artistico di una creazione (Mazzucotelli Salice, 2015: 34).

Gli artisti che vi si riconoscono sono mossi dalla volontà di attivare e recepire una domanda di qualità della vita, e dall'attitudine di ridisegnare spazi e modelli di vita, piuttosto che a rappresentarli. La categoria non delinea propriamente un genere, accogliendo di diritto sotto la propria egida esperienze molto diverse fra loro, da operazioni politiche ad altre più ludiche, progetti di trasformazione temporanea di luoghi e paesaggi, azioni partecipative, piccoli gesti quotidiani portati all'aperto, forme di esplorazione attiva dei territori; gli artisti escono nelle città con l'intento di contestare, ironizzare, calarsi nel sociale, farsi voce di un'incalzante energia collettiva, sollecitando, veicolando e facendosi strumento di svariate forme di partecipazione pubblica (Mazzucotelli Salice, 2015).

Molte delle esperienze di arte pubblica possono essere ricondotte al formato installativo, oltre a presentare analogie e punti di contatto con le opere che abbiamo visto essere ricondotte all'estetica relazionale, soprattutto per quanto riguarda la messa in gioco dello spettatore nell'interazione con l'opera.

Proporremo di seguito una breve ricognizione, volta ad individuare le modalità partecipative innescate da alcune esperienze di arte pubblica al fine di stabilire punti di contatto, dialogo e interconnessione con quelle messe in atto dalle installazioni che costituiscono il corpus di indagine della nostra ricerca.

Anche nel campo dell'arte pubblica – così come abbiamo visto per l'arte relazionale indagata da Bourriaud – gli anni Ottanta del Novecento costituiscono un punto di svolta, dopo le sperimentazioni degli anni Sessanta e Settanta: si sovverte la separazione tra lo spazio dell'opera e lo spazio dell'individuo, che non è più semplice spettatore ma attore corresponsabile degli esiti della costruzione dell'opera. L'artista si centra nello spazio pubblico, con la militanza di chi ripensa al suo ruolo nella società in una condizione che non prevede più figure forti, verità da comunicare, ideali da rappresentare. Lo spazio pubblico, in continua trasformazione, è il luogo in cui l'idea di sfera pubblica si offre secondo specifiche dinamiche. È uno spazio reale, lo spazio della città, dei luoghi d'incontro, delle istituzioni, ma anche luogo teorico in contesti antropologici e culturali, la memoria storica (Mancini, 2011: 18). Lo spazio pubblico si rivela una lente potente attraverso cui leggere la trasformazione delle città contemporanee, e nello specifico la tendenza alla spettacolarizzazione del territorio al servizio delle politiche di sviluppo urbano che le ha riguardate a partire dagli anni della postmodernità (Mazzucotelli Salice, 2015: 20). Secondo la definizione di Marc Augé (1993), lo spazio pubblico rappresenta un punto di convergenza multiplo – storico, sociale, politico –; indagarne le qualità e le caratteristiche diventa un

pretesto per riflettere sulla città nel suo complesso e, nel nostro caso, sulle nuove possibilità e prospettive aperte dagli interventi artistici che lo interessano.

La sociologa Silvia Mazzuccotelli Salice (2015) osserva come nello spazio pubblico si condensino in modo evidente almeno due problematiche: la riflessione sul tema della comunità – intesa come entità simbolica e politica da rappresentare – e quella della necessità pratica di garantire relazioni sociali. Secondo l'autrice, i vari modi di manifestarsi e di intendere l'arte pubblica si sviluppano in relazione alle diverse modalità di rispondere a queste problematiche, cosa che tenta di fare anche la maggior parte dei progetti teatrali che rientrano nell'ambito della nostra ricerca, anche attraverso l'uso di installazioni che intervengono sullo spazio pubblico modificandone la percezione e intensificando le relazioni tra esso e la comunità.

Secondo Mazzuccotelli Salice (2015: 22), la forza comunitaria e aggregante dello spazio pubblico attraversa una crisi, le cui origini sono da vedersi nella trasformazione delle relazioni tra abitanti e città introdotte dalla modernità: a partire dagli anni Sessanta le strade, le piazze, i viali, i parchi, ovvero i luoghi pubblici nel senso tradizionale del termine, hanno visto ridimensionato il proprio carattere di luogo di incontro, soprattutto a causa della crescente privatizzazione e omologazione che ha investito gli spazi a uso collettivo, portando a fenomeni come la “disneyficazione” o “mcdonaldizzazione”, che tolgono alla città l'ossigeno che alimenta la *polis*, ovvero la partecipazione della cittadinanza alla vita pubblica.<sup>20</sup> Con le nuove tecnologie la città contemporanea si è progressivamente svincolata

---

<sup>20</sup> Come osserva l'autrice, con i termini “disneyficazione” (Davis 1990; Zukin 1991, 1995, 2010; Augé 1999) e “mcdonaldizzazione” (Ritzer 1993; 2003) si intende il processo di creazione di spazi pseudo-pubblici, come le aree commerciali a tema, i centri commerciali o le isole pedonali dei centri storici, anonimi e ridotti ad assolvere unicamente il ruolo di contenitori per attività di consumo. Si tratta di prodotti di una società in cui la cosa pubblica non è affermata e dove lo spazio di relazione è, il più delle volte, rinchiuso in edifici all'interno di cui si creano quasi esclusivamente rapporti di tipo contrattuale e commerciale.

dal tempo e dallo spazio, le azioni di tutti gli attori sociali si sono decontestualizzate, trasformando sia i legami sociali – ora sempre più globali – sia il rapporto tra società e territorio. Nonostante ciò, è ancora possibile agire sulla forma dello spazio pubblico e innescare un processo di rigenerazione urbana e le arti, in particolare l'arte pubblica, promuovendo percorsi di progettazione partecipata, paiono oggi strumenti utili alla piena realizzazione della collettiva costruzione sociale del significato simbolico racchiuso in tali spazi (Mazzucotelli Salice, 2015: 25).

Negli ultimi decenni l'arte torna a svolgere un compito primario nella progettazione della città e all'artista è chiesto di cogliere quella relazionalità che rende – per dirla con le parole di Augé (1993) – lo “spazio” un “luogo”: con la città della tarda modernità, ma con maggiore enfasi con il declino urbano postindustriale, gli artisti sono chiamati a facilitare l'esplorazione e la comprensione di nuovi contesti urbani come le aree industriali, i quartieri di periferia, gli spazi delle infrastrutture. In particolare, all'artista è chiesto di ricostruire il legame tra il cittadino e il luogo, perché il senso di appartenenza al territorio torni ad essere un valore condiviso anche nella città contemporanea (Mazzucotelli Salice, 2015: 31).

Letteralmente il termine “arte pubblica” indica qualunque tipo di espressione che utilizza lo spazio pubblico come palcoscenico (azioni, *performance*, installazioni etc.) o risorsa materiale e concettuale (graffiti, pittura murale, interventi su segni o icone urbane preesistenti). Anche se l'idea di operare negli spazi urbani aperti e accessibili alla collettività è antica come la città (muri, edifici, strade, ponti e monumenti sono sempre stati usati come veicoli per la celebrazione del potere, piuttosto che della satira, della protesta o del puro abbellimento), nel nostro tempo l'arte pubblica rompe nelle forme, nelle finalità e nei contenuti le convenzioni tipiche dell'arte per lo spazio pubblico tradizionalmente intesa e

mira alla coesione sociale, alla rigenerazione estetica e culturale dell'ambiente costruito e al rafforzamento della capacità attrattiva dei luoghi (Mazzuccotteli Salice, 2015: 38).

Da parte sua, Hein (2006) individua tre discontinuità tra le forme di arte pubblica tradizionali e contemporanee: il protagonismo dell'audience e la sua non-genericità; la sua relazione attiva con l'opera d'arte; la partecipazione diretta alla costruzione del significato. Queste tre caratteristiche, che appartengono anche alle esperienze teatrali che andremo ad analizzare, vogliono porre l'accento rispettivamente sul fatto che di recente, nell'arte pubblica, gli spettatori sono diventati il punto di partenza della costruzione dell'opera d'arte, che si realizza proprio nell'interazione con il pubblico; ma anche sul fatto che la partecipazione alla costruzione dell'opera fa sì che il rapporto tra pubblico e opera non sia distanziato, reverenziale e contemplativo come nell'arte pubblica tradizionale, ma diventi partecipativo (osserviamo come queste caratteristiche dell'arte pubblica contemporanea sono in completa risonanza con quelle rilevate da Bourriaud nella descrizione delle opere appartenenti all'estetica relazionale); infine sottolineiamo che nell'opera d'arte pubblica tradizionale la finalità celebrativa o commemorativa era stabilita a priori e il suo significato restava immutato nel tempo, oggi invece il significato dell'arte pubblica non può essere pianificato ma si costruisce nell'interazione con il pubblico (Hein, 2006).

Proprio queste discontinuità con l'arte pubblica tradizionale, che riguardano in particolare il rapporto tra opera e pubblico per e con il quale si realizza, rendono l'arte pubblica odierna una forma di spettacolo particolarmente sensibile alla dimensione dell'ascolto delle specificità dei luoghi e delle comunità in cui si realizza, facendo della partecipazione uno dei suoi requisiti principali.

Strettamente legata a quella della partecipazione – una questione centrale nel discorso critico che ha come oggetto l'opera d'arte collocata nello spazio pubblico – è quella della *site*

*specificity*:<sup>21</sup> il contesto diviene il luogo dove l'azione artistica modifica e trasforma la coscienza del pubblico rispetto a quello stesso luogo, inteso come *locus* fisico, antropologico e sociale. In questo senso appare centrale il lavoro degli artisti che hanno condotto la loro pratica nello spazio della città, ponendosi come quesito principale il loro ruolo nello spazio pubblico e la natura stessa dell'agire artistico. Citiamo a questo proposito la rassegna decennale *Sculpture Projects* di Münster, che nel corso delle quattro edizioni, a partire dal 1977 ha mostrato le diverse strategie poetiche messe a punto dagli artisti nelle città, e che, nella seconda edizione del 1987, introduce il metodo della *site specificity*, invitando alcuni artisti a proporre progetti per luoghi precedentemente individuati nella città: si realizzava così, in prima battuta, una stretta relazione tra l'opera e il luogo, e di conseguenza, tra il passante-spettatore e la città (Mancini, 2011: 24-27).

Come osserva Maria Giovanna Mancini (2011: 30), negli anni Ottanta si assiste ad una presenza ingombrante dell'arte nelle città, soprattutto negli Stati Uniti e in particolare per ciò che riguarda esperienze di tipo installativo. Gli artisti trovano nello spazio pubblico il luogo ideale dove sperimentare una linea di ricerca ancorata ai contesti e suscitare nuove forme di partecipazione, inserendosi nel più generale fenomeno di metamorfosi delle città in seguito alla crisi economica, identitaria e sociale della fine dell'era industriale.

L'artista Vito Acconci, attivo fin dagli anni Settanta e referente dell'agire artistico anche nella realizzazione di progetti più propriamente architettonici, interviene nel dibattito critico sulla natura dello spazio pubblico e delle funzioni dell'arte nella città sottolineando

---

<sup>21</sup>Il discorso sulla *site specificity* nasce in seguito a quelle che tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi dei Settanta indagano il nesso tra arte e luogo, dove quest'ultimo è concepito come insieme di particolari elementi architettonici o naturali, tangibili e misurabili" (Guerisoli, 2020: 7). Il vocabolario della lingua italiana Treccani definisce l'espressione composta dal sostantivo *site* (luogo) e dall'aggettivo *specific* (specifico), un neologismo che indica una "creazione, *performance* artistica pensata e realizzata per essere inserita in un determinato luogo o ambiente". Relativamente all'arte *site specific* si veda, tra gli altri, il testo di Miwon Kwon (2002).

che gran parte dell'arte che si trova nelle piazze si rivolge perlopiù al pubblico abituale del museo, che riconosce e condivide con l'opera il codice linguistico (Mancini, 2011: 30). Invitato a Milano ad un ciclo di conferenze curato da Roberto Pinto, il cui tema nel 1996-1997 era proprio "l'arte pubblica", l'artista diede un'interessante definizione di museo come "spazio pubblico simulato", ossia autodirezionale e unifunzionale, riconoscendo invece allo spazio della città – realmente pubblico – un carattere multi-direzionale e omni-funzionale; secondo la postazione attiva di Acconci, l'artista deve intervenire necessariamente nella città giocando d'astuzia, lavorando sulla marginalità e intervenendo in maniera spuria, cioè non confondendosi con le discipline dell'architettura e dell'urbanistica.<sup>22</sup>

La capacità di lavorare sulla marginalità giocando d'astuzia – cosa che l'artista individua come necessaria all'arte pubblica – risulta essere una caratteristica molto interessante ai fini dello sviluppo della nostra ricerca: spesso è proprio quell'astuzia così comune alla maggior parte delle esperienze che analizzeremo, quella capacità di vedere e svelare sottilmente certi nessi tra le cose illeggibili ad un occhio comune mettendo a nudo potenzialità e contraddizioni del vivere sociale, a fare delle azioni artistiche analizzate delle esperienze significative nel campo dell'arte che dialoga con le comunità.

La letteratura identifica nella storia dell'arte pubblica contemporanea, in funzione delle modalità con cui l'intervento artistico si lega allo spazio pubblico, tre paradigmi interpretativi: 1. l'arte nello spazio pubblico; 2. l'arte come spazio pubblico; 3. l'arte nel

---

<sup>22</sup> Mancini, 2011: 31. A questo proposito è interessante riportare le parole dello stesso Vito Acconci: "La costruzione degli spazi nella città è già stata ripartita tra discipline ben precise: il verticale è stato assegnato all'architettura, l'orizzontale all'architettura di paesaggio e la rete di linee che li attraversa e li collega all'ingegneria. La città ha tutti i progetti di cui ha bisogno. Affinché un'altra categoria – la public art – possa avere una funzione nel progettare gli spazi della città, l'arte deve tornare indietro e usare uno dei suoi significati originari: l'astuzia. La public art deve stringersi dentro, introdursi sotto, e sovrapporsi su ciò che già esiste nella città. Il suo comportamento consiste nell'eseguire operazioni – che sembrano essere operazioni non necessarie – su ambienti già costruiti: aggiunge al verticale, sottrae all'orizzontale, moltiplica e divide la rete di linee che li connette. Queste operazioni sono superflue, replicano quello che c'è già e lo fanno proliferare come una malattia": <https://1995-2015.undo.net/cgi-bin/openframe.pl?x=/Pinto/gene3.htm> [23/04/2023].

pubblico interesse, o arte per lo spazio pubblico (Mazzuccotelli Salice, 2015: 44-46). Il primo paradigma, in auge soprattutto fra la metà degli anni Sessanta e la metà degli anni Settanta, secondo l'autrice si limita ad una visione espositiva dello spazio pubblico ed è caratterizzato da opere autonome dal contesto, attraverso le quali gli artisti assegnano all'arte la vocazione di contribuire all'estetica del sito, senza porsi il problema di influire sulla qualità dello spazio. In tale contesto può considerarsi arte pubblica qualsiasi produzione artistica collocata all'aperto e potenzialmente accessibile a chiunque. Il secondo paradigma, che si afferma dalla fine degli anni Settanta, intende l'arte come arredo urbano e riflette l'idea che essa possa rendere lo spazio più umano e contribuire a superare il senso di alienazione ed estraneità che la società contemporanea ha generato, attraverso interventi *site specific*. Questi primi due paradigmi coincidono con la produzione di opere che si confondono con alcune tipologie di interventi di rigenerazione del territorio che hanno assunto la forma di sculture permanenti (arte nello spazio pubblico) o luoghi pubblici riprogettati (arte come spazio pubblico); questi interventi hanno visto spesso le potenzialità civiche e di equità sociale dell'arte pubblica manipolate per servire le logiche della rigenerazione e della gentrificazione,<sup>23</sup> che, invece di favorire una maggiore coesione sociale, conducono ad un "imborghesimento" delle aree meno prospere, costringendo la popolazione residente a trasferirsi altrove.

Il caso dell'arte pubblica non è però un caso isolato: sono le arti generalmente intese a favorire, spesso inconsapevolmente, simili processi di rigenerazione urbana. Gli studi sulla gentrificazione hanno identificato nei singoli artisti, piuttosto che nella presenza di gallerie e laboratori d'arte, importanti agenti per l'avvio dei processi di gentrificazione nei vecchi quartieri della classe operaia. L'impiego dell'arte pubblica sembra tuttavia specifico di un'azione in cui il principale agente di gentrificazione è la *policy*, che cerca di utilizzare la

---

<sup>23</sup> Il primo uso del termine risale a Glass (1964).

gentrificazione positiva come forma di “risarcimento urbano” (Cameron & Coaffee, 2005). Nella sua accezione più positiva, questo schema interpretativo viene a coincidere con il terzo paradigma dell’arte pubblica, che prende piede nell’ultimo decennio del Ventunesimo secolo: quello dell’arte nel pubblico interesse, che avvia un discorso prettamente *community specific*, e che fa delle istanze sociali e dell’attivismo politico il perno attorno a cui ruota l’attività artistica nel suo complesso. Molti degli artisti attivi in questo periodo sono politicamente impegnati e critici nei confronti della politica globalizzante e l’intervento artistico diventa strumento di incentivazione e mediazione dell’aggregazione comunitaria, svolgendo un ruolo attivo nelle dinamiche culturali e sociali del luogo in cui si colloca (Mazzuccottelli Salice, 2015: 46). Con l’intento di individuare una diversa denominazione dei più recenti interventi di arte pubblica in nome del loro profondo coinvolgimento con la comunità, l’artista americana Suzanne Lacy, nel volume *Mapping the terrain* (1995: 28) introduce il termine “New Genre Public Art”, affermando che “la nuova forma di arte non è costruita a partire da una tipologia di materiali, spazi o mezzi artistici, ma piuttosto si basa sui concetti di audience, relazione, comunicazione e intenzione politica”.

La New Genre Public Art, facendo della società e della dimensione sociale il punto focale di osservazione, da un lato mostra chiaramente il legame con l’arte pubblica tradizionale, dall’altro differisce da essa, sia nella definizione del pubblico di riferimento, sia per la volontà di includere il pubblico nella creazione dell’opera d’arte e quindi per la dimensione collaborativa sottesa al processo di costruzione dell’arte pubblica. L’opera d’arte infatti prende forma nella relazione tra artista e pubblico; l’arte pubblica si definisce non come un esito, ma piuttosto come un processo (Hein, 2006). Sotto questo aspetto, potremmo dire che la New Genre Public Art potrebbe essere considerata a tutti gli effetti facente parte dell’estetica relazionale definita da Bourriaud.

Per la loro portata all'interno del mondo urbano i progetti della New Genre Public Art in genere necessitano di complesse negoziazioni con i diversi attori presenti sul territorio: proprietari immobiliari, commissioni per l'arte e l'edilizia, agenzie di governo, finanziatori, associazioni, gruppi di vicinato, oltre che con i realizzatori e i produttori dell'opera d'arte (Hein, 2006: 75). Inoltre, secondo Mazzuccottelli Salice (2015: 42), il nuovo ruolo che l'arte è chiamata a svolgere, mette in discussione il tradizionale ruolo degli artisti: gli odierni *public artist*, più inclini a porre domande che a fornire risposte, cercano di animare il dibattito pubblico stimolando la discussione e lo sguardo critico.

L'arte pubblica, il cui significato è volutamente lasciato indeterminato, invitando alla partecipazione riacquista il significato originario di arte come *res pubblica* in grado di interpretare, rendere servizio, dare valore aggiunto alla comunità. Tuttavia, il potenziale inclusivo e partecipativo delle nuove modalità di fare arte pubblica non ha reso il terzo paradigma immune dalla strumentalizzazione. Proprio mentre l'opinione pubblica reclamava un maggior coinvolgimento della cittadinanza nei processi di rigenerazione urbana, le amministrazioni cittadine hanno visto nell'arte pubblica un potente strumento di *governance* del territorio: diversi sono infatti gli interventi artistici che hanno ottenuto il supporto finanziario di istituzioni pubbliche che hanno fatto affidamento sulla capacità dell'artista di valorizzare aree degradate dei centri urbani e di rivitalizzare quartieri periferici. Soprattutto nelle città ancora impegnate nella riconversione postindustriale del territorio, gli interventi di arte pubblica sembrano rendere concreti temi quali la progettazione partecipata, la responsabilità sociale e la cittadinanza attiva e fare perno sulle relazioni, gli usi e le funzioni che gli abitanti di un territorio mettono in gioco quando fruiscono di uno spazio (Mazzuccotelli Salice, 2015: 43-47). La concentrazione sul sociale e sulla socialità dell'arte più recente, è dunque eredità di esperienze già storicizzate.

## 2. Una panoramica italiana

Ponendo un rapido sguardo sulla situazione italiana, la mostra *Arte pubblica in Italia. Lo spazio delle relazioni*, curata da Anna Detheridge nel 2003, ha fatto il punto su quelle pratiche che privilegiavano la sfera pubblica e sociale, dando visibilità a quelle esperienze che stavano transitando dalle “forme di relazione” a quelle di “cooperazione partecipata”, e da esperienze più individuali a esperienze collettive. Tra le esperienze italiane più significative di arte pubblica – attraverso una veloce panoramica offerta dalla critica Alessandra Pioselli (2015) relativamente alle ultime decadi – possiamo segnalare il lavoro *Legarsi alla montagna* dell’artista sarda Maria Lai, che incarna la proposizione che non esiste arte senza politica. L’operazione è stata realizzata nell’arco di una giornata a Ulassai, in Sardegna, l’8 settembre 1981: invece di creare un monumento ai caduti, come richiesto dall’amministrazione comunale, Lai pensò di “realizzare qualcosa per i vivi” (Pioselli, 2015: 103). Dopo un lungo periodo di dialogo con i concittadini, l’artista li convinse a legare l’intero paese con un nastro azzurro, il cui capo fu portato in cima alla montagna sovrastante l’abitato. Una leggenda popolare diffusa in paese, narrava infatti di una bambina che rincorrendo l’apparizione di un nastro celeste si salvò dal crollo di una grotta: tale racconto divenne per l’artista una metafora salvifica della valenza dell’arte che conduce a immaginare nuovi mondi. Su invito dell’artista, le persone legarono dei panni decorati e fecero dei nodi a filo disteso tra le case appartenenti a famiglie legate da relazioni di amicizia. L’assenza di questi segni ne avrebbe reso evidente la mancanza, così gli abitanti si sentirono chiamati ad assumersi pubblica responsabilità dei propri atti e sentimenti. L’artista si servì della leggenda sia come elemento di identità per riconnettere il paese alla sua memoria storica, sia come matrice per tornare a immaginarsi comunità, dando visibilità alla presenza o alla mancanza di

legami attraverso il simbolo della visione del nastro celeste che aveva salvato la bambina (Pioselli, 2015: 103-104).

Un'altra esperienza citata da Pioselli è quella del Gruppo di Piombino, costituito dagli artisti Salvatore Falci, Pino Modica, Cesare Pietroiusti e Stefano Fontana. I quattro artisti realizzarono nel 1983 la prima e unica opera collettiva, *Sosta 15 minuti*, che fu testata a Populonia prima di essere portata abusivamente per un giorno alla Biennale di Venezia del 1984: cinque sedie identiche ma di diverso colore furono messe in strada con un cartello a indicarne il tempo d'uso. Comune a quest'opera, come ai *Contenitori ideologici* di Fontana del 1985 (cinque cassette gialle dislocate in alcuni luoghi pubblici di Piombino e poi esposte accanto al contenuto rinvenuto al loro interno) e al *Rilevatore estetico* di Modica (un cannocchiale dotato di telecamera interna nascosta attivata dai passanti ignari che attivavano l'occhio), l'uso di oggetti comuni mimetizzati nel quotidiano, simulatori di una funzione e pertanto facilmente utilizzabili dalle persone, ma allo stesso tempo ingannevoli, perché dotati di una "doppia personalità" volta a stimolare o a registrare gesti per lo più involontari. Il coinvolgimento del pubblico per il gruppo di Piombino fu riformulato sulla base dell'involontarietà della partecipazione, esplorata a garanzia della spontaneità. Una partecipazione tesa a rilevare, più che a proporre, orizzonti globali di mutamento, a differenza – per esempio – delle operazioni orientate socialmente degli anni Settanta.

Il 1987 fu un anno significativo: mentre il gruppo di Piombino arrivò a Milano, nei pressi della città si stava definendo un'altra esperienza del tutto particolare, il laboratorio di arti visive Wurmkos, fondato da Pasquale Campanella e da alcune persone con disagio psichico, utenti della Cooperativa Lotta contro l'Emarginazione di Sesto San Giovanni. Questa occasione offrì a Campanella la possibilità di sondare il senso politico di essere artista in una sfera sociale, ma senza tradire gli aspetti più propriamente disciplinari dell'esercizio

artistico; un'esperienza di lavoro condiviso con numerose persone, che negli anni Ottanta fu singolare per la sollecitazione di una creatività "diffusa, quotidiana e relazionale" e che nel 2011 è sfociata nella creazione della Fondazione Wurmkos, uno spazio da sempre fluido e aperto, che ha coinvolto pubblici differenziati e figure di diversa formazione e vissuto (Pioselli, 2015: 110-114).

La cronologia delle esposizioni negli spazi urbani sottolinea l'assenza di tali proposte negli anni Ottanta, fino alla mostra *Politica del per o riguardante il cittadino*, che si tenne dal 16 luglio al 16 agosto 1988 nel centro di Novi Ligure, coinvolgendo ventisei artisti. I lavori, realizzati appositamente, interagirono con gli spazi architettonici suggerendo acute modificazioni percettive degli ambienti, intrusioni ludico-ironiche e suggestioni comportamentali. Per esempio, i tre specchietti retrovisori attaccati alle sbarre delle finestre del carcere cittadino e i pattini incatenati lungo la via dello "struscio", sottintesero relazioni di sguardi e di corpi sotto controllo (Liliana Moro, *Casa circondariale* e *La passeggiata*); il recinto a sbarre che circoscrisse un pezzo di terreno incolto (Luca Quartana, *Vista*) e i cunei pungenti attaccati alla volta di un sottopasso (Carla Vendrami, *Trappola*) innescarono situazioni ambigue e interrogativi appena accennati; il bizzarro veicolo di Katsuya Komagata (*Automobili*) incoraggiò comportamenti anomali. Le opere degli artisti di *Politica* ebbero in comune la libertà espressiva che derivava dal rifiuto di ogni regola data a priori, per lasciare spazi interpretativi aperti. La mostra non perseguì la ricerca forzata di una relazione con il pubblico: i lavori dovevano parlare da sé. Il titolo, seppur privo di riferimenti ideologici, appare come una dichiarazione dall'*appeal* programmatico: *Politica* rinsaldò la convinzione che una dimensione extra-galleristica avrebbe offerto la libertà creativa fondamentale per riprendere in mano, senza mediazioni, il rapporto con il proprio lavoro, con gli altri artisti, con il pubblico, mettendo nuovamente in gioco queste relazioni (Pioselli, 2015: 114-117).

L'anno prima di *Politica*, Francesco Garbelli iniziò a proporre un tipo di arte urbana depistante. Una delle sue prime operazioni, *Progetto Atlantide* (1987), consistette nell'inserimento di cartelli recanti l'indicazione "ATLANTIDE" in mezzo alla segnaletica stradale, all'ingresso della linea uno della metropolitana milanese. L'anomalia dei messaggi forniti da Garbelli inceppava la codifica dei segni urbani, introducendo livelli inediti di significazione. Il carattere straniante delle intrusioni di Garbelli precorse un *modus operandi* che si concentrò sugli aspetti semiologici e comunicativi e che ritroviamo nelle oche dalle lunghe zampe del duo Pea Brain e Cane Cotto che popolarono i muri bolognesi dal 1988 circa, nella campagna pubblicitaria fittizia su una surreale mostra di Van Gogh lanciata da Carlo Buzzì a Milano, nei poster di Fabrizio Rivola che annunciavano paradossali *Saldi di fine millennio* e in diverse altre operazioni che, come queste, penetrarono mimeticamente tra le pieghe della comunicazione urbana, servendosi degli artifici retorici del paradosso e dell'ironia e attualizzando il principio del *detournement* situazionista (Pioselli, 2015: 117-120).

All'inizio degli anni Novanta alcuni artisti iniziarono a rintracciare le alterità nascoste nello spazio metropolitano. Comparve qualche forma di "arte nella comunità", che espresse il bisogno di ripensare il processo creativo come modo autoprodotta di crescita collettiva. Tali sensibilità si fecero più esplicite con l'avanzare del decennio, divenendo evidenti e condivise in una serie di rapporti e collaborazioni. Emersero i temi della multiculturalità, degli aspetti sociopolitici dell'abitare, della rappresentatività dei territori come ambiti di sperimentazione culturale, che nella mostra *Politica* ancora mancavano. Pioselli (2015: 122-123) ricorda l'operazione *Vetri da Lavare* (1991) di Enzo Umbaca, documentata dall'artista in VHS, come tempestiva reazione alle trasformazioni sociali italiane: Umbaca proponeva delle lastre di vetro sporcate di nerofumo ai lavavetri fermi ai semafori e ad altri immigrati extracomunitari

della periferia milanese, chiedendo loro di segnarle o disegnarle, in modo che diventassero un mezzo di autorappresentazione; partendo dal bisogno personale di confrontarsi con la marginalità urbana, ma anche di riconoscere l'altro e dargli voce, l'artista cercò un rapporto con l'altro soggettivo e non mediato, in cui il vetro diventò un pretesto per stabilire un dialogo, nonostante la reciproca difficoltà di comunicazione.

In quegli anni, osserva Pioselli (2015: 126-130), il concetto di territorio divenne cruciale: le pratiche artistiche lo assunsero nel carattere relazionale che gli competeva come frutto del processo di costruzione fisica e simbolica del luogo da parte dell'individuo e della collettività. La maggior parte degli artisti scelse spazi interstiziali, di risulta, tra le fenditure della città gestita dal capitale. Ripresero forme di *dérive*, azioni di attraversamento degli spazi urbani, atti spaesanti del perdersi e del lasciarsi sorprendere. In alcune azioni fu predominante la lettura sociale, mentre in altre la componente esperienziale. In entrambi i casi si trattava di tracciare punti di congiunzione tramite la cura delle relazioni, la creazione di atti di scambio, l'agire sulla prossimità. Diverse operazioni artistiche si basarono sul dono,<sup>24</sup> come gesto con un'implicazione politica, che tiene in considerazione i valori della sorpresa, della fiducia, della relazione sociale, della reciprocità.

Nello stesso periodo riapparve l'interesse verso le questioni etico-sociali, come dimostrarono operazioni come *Buono di prenotazione d'acquisto* di Modica e *Italy ready to*

---

<sup>24</sup> “Il valore del dono sta nell'assenza di garanzie da parte del donatore. Un'assenza che presuppone una grande fiducia negli altri. Il valore del controdono sta nella libertà: più l'altro è libero, più il fatto che ci donerà qualcosa avrà valore per noi quando ce lo darà” (Aime, 2002: 13).

go di Ferdinando Mazzitelli,<sup>25</sup> che riportarono la centralità della vita quotidiana nelle esperienze artistiche e una contestuale rinascita, negli anni 1994-1995, delle mostre negli spazi urbani. Cominciarono a lavorare nuove generazioni di artisti e aumentarono gli interventi da parte del settore pubblico nella città, soprattutto rivolti alla scultura e all'installazione. Marco Vaglieri, nell'estate del 1995, portò a Milano una sorta di micro-villaggio itinerante, formato da tre casette giocattolo dell'Ikea, con sedie e un fornello per il tè da offrire ai passanti: ricostruendo l'intimità della casa nel sito pubblico della strada, l'artista identificò un luogo distinto dall'impersonalità dello spazio metropolitano. Entrato in questa zona accogliente e familiare, il passante da estraneo diventava ospite, aprendo uno scarto di senso offerto dall'immagine della domesticità simulata da un gioco da bambini. L'artista in questo modo accetta il rischio dell'incontro, rendendo possibili e visibili atti di scambio. L'attraversamento della soglia tra pubblico e privato, la componente esperienziale, il coinvolgimento dell'altro mai fine a se stesso, diventarono determinanti per le pratiche artistiche di artisti come Vaglieri, Massini, Cattani, Heier, Pellegrini, che diedero vita ad azioni delicatamente poetiche, spesso manifestate dalla gratuità di un dono, ma nello stesso tempo politiche, perché volte ad accorciare la distanza tra le persone. Spesso il luogo scelto per queste operazioni era la strada, in quanto spazio dell'anonimato, della molteplicità e della convivenza, dove era più naturale incontrare la differenza. C'era urgenza di mettere in comune delle esperienze, spesso con una nota emotiva.

---

<sup>25</sup> Modica fece distribuire a sei persone "extracomunitarie" estratte a sorte un buono acquisto da duecentocinquanta lire ciascuno da spendere presso i negozi di Piombino, con l'intenzione di ribaltare la percezione della figura dell'immigrato, associata generalmente a colui che elemosina. Mazzitelli fece allestire un banchetto di raccolta fondi per la Somalia nella piazza di Montescaglioso, per poi trasferire in ambito espositivo la ricevuta dell'effettuata donazione alla Croce Rossa, con l'intento di insidiare la pratica della donazione sia nel risvolto positivo di sollecitare il senso di comunità intorno ad una causa, che in quello meno edificante di rimandare al possesso di una ricevuta la propria coscienza sociale.

In molti lavori del decennio in cui si diffonde il termine “arte relazionale”, la ridefinizione della soggettività abbraccia l’elaborazione di elementi di vissuto, narrativi, quotidiani, esperienziali, alla ricerca di una dimensione plurale, comunicativa e socializzante. Non c’è pretesa di cambiare il mondo, ma si testano nuovi rapporti. Nel corso degli anni Novanta il contesto urbano torna al centro dell’interesse. Al pubblico si dà un volto, lo si riconosce: è un soggetto portatore di differenza (Pioselli, 2015: 138).

Negli ultimi quindici anni si è alzata la soglia di attenzione dei media verso l’arte contemporanea e, inevitabilmente, verso il suo *appeal* pubblico. Sono diventati parte del vocabolario comunitario e amministrativo termini come “*governance*”, “processo partecipato”, “inclusività”, “interdisciplinarietà”, “progettazione strategica”. Per gli approcci più avanzati l’istituzione è un facilitatore che mette in relazione più soggetti alla ricerca di soluzioni ai problemi o risposte ai bisogni. Come indica Pioselli (2015: 160) la parola “partecipazione” è diventata un *must*, sia per l’arte, sia per gli assetti organizzativi delle istituzioni pubbliche, anche se a volte può nascondere un simulacro di democrazia.

### **3. Partecipazione o collaborazione?**

Tornando ad ampliare brevemente lo sguardo per recuperare una prospettiva internazionale e dare evidenza dei legami tra arte pubblica ed estetica relazionale, vediamo come *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context* (2011) di Grant Kester, alza la posta in gioco del dibattito sulle implicazioni teoriche e pratiche dell’arte pubblica attivista. Lo studioso si pone innanzitutto una domanda: “Why have so many artists over the past decade and a half been drawn to collaborative or collective modes of production?” (Kester, 2011: 1) e contesta con enfasi il modello dell’estetica relazionale, sostenendo che le pratiche descritte da Bourriaud non mirano a formare relazioni con i luoghi

che abitano o a rimodellare lo scambio collettivo, ma piuttosto mantengono una distanza dalla politica e reinscrivono lo “shock” inaugurato dalle avanguardie storiche. La popolarità dell'estetica relazionale, suggerisce Kester, deriva dall'influenza egemonica della teoria critica emersa in risposta agli eventi del maggio '68, che privilegia l'evento spontaneo rispetto all'impegno con i sistemi del capitale globale, anche se solo per attuare un cambiamento.

Rifiutando di impegnarsi in quello che viene percepito come un sistema corrotto, sostiene Kester (2011: 59), questi artisti hanno precluso la possibilità che l'interazione sociale o l'impegno politico stesso possano trasformare la soggettività o produrre le proprie forme di comprensione.

Kester sostiene invece gli artisti che lavorano a stretto contatto con le comunità, anche se spesso si trovano invischiati in anni di lotte burocratiche per realizzare sogni modesti.

Per esempio, Kester elogia il centro d'arte indipendente *Dialogue di Kopaweda*, in India, per aver progettato spazi che rispondono alle esigenze pratiche di una popolazione tribale adivasi. Un altro gruppo su cui l'autore punta i riflettori è Park Fiction, un gruppo di artisti e attivisti di Amburgo fondato da Christoph Schäfer e Cathy Skene, che è riuscito a raccogliere il sostegno dei residenti locali, a progettare un parco pubblico e a navigare nella burocrazia necessaria per rivendicare lo spazio per il parco adiacente ad un lungomare sempre più gentrificato.

Interessato agli artisti che lavorano all'interno del sistema per instaurare un cambiamento, Kester cita molti altri esempi di questo tipo di pratica artistica, tra cui: Project Row Houses a Houston [PRH], fondato nel 1993, che offre residenze per artisti e gestisce programmi di sensibilizzazione della comunità per preservare e arricchire l'identità razziale e culturale del quartiere. Ala Plástica in Argentina, il cui progetto AA (*Proyecto AA*, 2000) ha

mappato e sviluppato infrastrutture per il bacino del Rio de la Plata; il lavoro di Jay Koh e Chu Chu Yuan, che nel 2003 hanno fondato il centro d'arte NICA [Networking and Initiatives in Culture and the Arts] in Myanmar per produrre *performance* in collaborazione; In definitiva, *The One and the Many* si occupa di opere che non sono strettamente politiche o artistiche, ma piuttosto funzionano all'interno dei vincoli di un determinato sito per realizzare un cambiamento sociale attraverso la collaborazione creativa.

Per Kester, questi progetti resistono al capitalismo neoliberale e promuovono i valori etici e creativi della sinistra, nonostante il loro pragmatismo. Come si domanda verso la fine del suo libro: “Who can claim space in the city? Who is the audience for action designed to demand social justice? How is resistance produced through a given site or practice? And what forms of creative agency can be mobilized in this process?” (Kester, 2011: 199).

Questi interrogativi di Kester ci portano a sottolineare, e che giustifica la scelta delle esperienze che andremo ad analizzare nel corso della ricerca, è che la partecipazione e la collaborazione vengano considerate sempre come un mezzo e non come un fine. Il punto fondamentale, lo scopo dell'azione artistica, resta la produzione di significato; l'azione artistica può spostare il modo di guardare alle cose, ma è importante che lo faccia davvero e metta al centro la qualità dell'operazione e la ricchezza dell'esperienza prodotta.

### 3. I teatri partecipativi

Tra i diversi ambiti teatrali in cui le dinamiche partecipative sono state consolidate e messe a fuoco in maniera consistente, di cui non è possibile in questa sede dare conto in maniera esaustiva, ne abbiamo individuati tre particolarmente significativi per lo sviluppo della presente ricerca: il primo prende forma nel contesto italiano, che è il contesto in cui fioriscono le esperienze su cui si concentrerà la nostra analisi, e riguarda il vasto arcipelago di quello che da molti studiosi viene definito “teatro sociale” (evoluzione della straordinaria stagione italiana dell’animazione teatrale degli anni Sessanta e Settanta), le cui prassi e modalità creative prevedono la co-autorialità dei partecipanti come tratto sistemico e di rilievo, in dimensione soprattutto antropologica, con l’obiettivo del rafforzamento del legame sociale. Il teatro sociale vede fra le principali formulazioni teoriche quelle messe a punto negli anni Novanta, inizialmente presso l’Università Cattolica di Milano e successivamente presso altri atenei, grazie alle riflessioni di studiosi come Sisto Dalla Palma, Claudio Bernardi e Claudio Meldolesi, seguite da quelle di Alessandro Pontremoli, Alessandra Rossi Ghiglione, Fabrizio Fiaschini, Giulia Innocenti Malini, per citarne alcuni. Il dibattito è stato poi inserito a pieno titolo in una dimensione internazionale grazie alla pubblicazione da parte di Richard Schechner e James Thompson (2004) di un numero speciale della rivista *TDR. The Drama Review* dedicato interamente al teatro sociale; il fascicolo faceva seguito al convegno internazionale *Teatri di guerra, azioni di pace. La drammaturgia comunitaria e la scena del conflitto* (Milano, 17-18 maggio 2002) realizzato dal CRT [Centro di Ricerca per il Teatro] di Milano, in cui le pratiche del teatro sociale furono presentate a livello internazionale dagli studiosi italiani per essere discusse con esperti quali Marina Barham, Patricia Ariza, e gli stessi Schechner e Thompson.

Il secondo ambito si è affermato a livello globale e riguarda le fondamenta partecipative del Teatro dell'Oppresso [TdO] del brasiliano Augusto Boal, che più di altri ha consolidato prassi e teoria a riguardo finalizzandole a processi emancipatori di natura politica e democratica. Dagli anni Sessanta ad oggi il teatro e il pensiero di Boal hanno visto una enorme diffusione e hanno assunto diverse forme, tante quante sono state le situazioni geopolitiche con le quali si sono misurati, dimostrando notevole sensibilità storica; uno dei più noti adattamenti del metodo è quello dell'Arcobaleno del Desiderio, a cui Boal ha dato vita una volta giunto in Europa alla fine degli anni Settanta, dopo essersi reso conto che qui l'oppressione aveva carattere soprattutto psicologico. Il primo contatto con l'Italia avviene negli anni 1976-1977, anni in cui Boal partecipa ad alcuni Festival e conduce stage aperti al pubblico, ma il metodo non attecchisce subito e scompare dalla scena italiana per diverso tempo. Un forte impulso alla diffusione del Teatro dell'Oppresso in Italia è stato dato nel 1988 con l'organizzazione di tre stage condotti da un animatore del Centre Theatre de l'Opprimée di Parigi;<sup>26</sup> il Teatro dell'Oppresso in Italia è andato ad arricchire il già fertile terreno dei teatri di interazione sociale che proprio in quel periodo stavano maturando fino a definire la propria fisionomia.

Al giorno d'oggi il lavoro di compagnie teatrali che agiscono localmente secondo il metodo del Teatro dell'Oppresso è capillarmente diffuso a livello mondiale e diversi percorsi di democratizzazione intrapresi in varie aree del mondo post-coloniale hanno trovato questo metodo un efficace strumento di informazione, partecipazione ed educazione attiva (Gandolfi, 2017: 49-50).

---

<sup>26</sup> Per un approfondimento sui primi rapporti tra il Teatro dell'Oppresso e l'Italia, cfr. <https://www.giollicoop.it> [23/04/2023].

Il terzo ambito proviene ancora dagli studi teatrali italiani e riguarda la recente proposta di una tassonomia del teatro partecipativo che riteniamo interessante ai fini della nostra analisi: si tratta dei quattro paradigmi partecipativi individuati dalla studiosa Carmen Pedullà (2021), che distinguono le tipologie di partecipazione messe in atto dal teatro.

Ci preme qui osservare che le funzioni, le modalità artistiche e gli obiettivi rintracciati nei tre ambiti a cui ci rivolgiamo – sia per quanto riguarda la pratica teatrale che per quanto riguarda le riflessioni teoriche ad essa connesse – rientrano, come osservato nel primo capitolo, in quell’ampia parte di sperimentazioni teatrali contemporanee che si sono evolute nella stessa direzione che Bourriaud ha rintracciato nelle arti visive: oltre la mera produzione artistica, e verso la messa in atto di dispositivi partecipativi e di condivisione creativa.

## **1. I teatri di interazione sociale in Italia**

Il secondo Novecento e il nuovo secolo vedono fiorire innumerevoli pratiche di *applied theatre* o teatro applicato alle dinamiche delle collettività e della vita sociale, tutte connotate da forti istanze partecipatorie.

In Italia, l’area dell’*applied theatre* (Prentki & Abraham, 2020) è molto forte, a partire dalla straordinaria stagione dell’animazione teatrale che ha visto il teatro entrare nelle istituzioni sociali<sup>27</sup> e che ha sicuramente contribuito, negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, alla profonda riconfigurazione delle nostre istituzioni in senso progressista e democratico (si pensi ad esempio alla riforma del sistema scolastico e all’abolizione dei manicomi). Poi, verso la metà degli anni Ottanta, il teatro è entrato nelle carceri, e si deve a Claudio Meldolesi, lo storico dello spettacolo che con più acume negli anni Ottanta e

---

<sup>27</sup> Fiaschini, 2015: 93-108, <https://doi.org/10.13135/2036-5624/85> [23/04/2023].

Novanta seguiva questi sviluppi con attitudine militante, la definizione di “teatri di interazione sociale”, mentre si deve a un altro studioso milanese di area cattolica, Claudio Bernardi, la definizione di “teatro sociale”, oggi comunemente in uso per definire la via italiana all’*applied theatre* (si segnala che esistono anche altre denominazioni, quella di “Teatro Sociale e di Comunità” (Pontremoli, 2005) proposta da un gruppo di studiosi dell’Università degli Studi di Torino diretto da Alessandro Pontremoli, che ci sembra importante rimarcare perché la scuola torinese è il bacino culturale di appartenenza di Teatro di Giornata, una delle esperienze che andremo ad analizzare nell’ultima parte della tesi).<sup>28</sup>

Già nel suo saggio del 1994 sui teatri in carcere (un saggio dal titolo eloquente, *Immaginazione contro emarginazione*, su cui ci si continua a riferire per la profondità con cui lo studioso coglieva gli orizzonti dell’agire teatrale nei luoghi di reclusione), Claudio Meldolesi segnalava quanto l’ambito dei teatri di interazione sociale avesse un carattere non sistematico, difficile da definire secondo criteri di identificazione generale; un teatro che trova la sua identità nel divenire degli interventi, dei progetti e degli spettacoli, con una logica processuale e definizioni induttive (Meldolesi, 1994).

Nel 1998 Claudio Bernardi, col volume *Il teatro sociale* (1998), conia per la prima volta tale termine per nominare l’ampio fenomeno performativo e partecipativo che aveva preso piede in Italia a partire dalla fine degli anni Ottanta (Innocenti Malini, 2021: 11). Secondo la prima definizione di Bernardi, il teatro sociale si occupa dell’espressione, della formazione e dell’interazione di persone, gruppi e comunità, attraverso attività performative, che includono i diversi generi teatrali, il gioco, la festa, il rito, lo sport, il ballo, gli eventi e le manifestazioni culturali (Bernardi, 1998: 157). Il termine ha conosciuto ampia fortuna ed è

---

<sup>28</sup> A proposito del Teatro Sociale e di Comunità si rimanda a Pontremoli & De Piccoli, 2005 e al sito del *Social Community Theatre Centre* di Torino, <http://www.socialcommunitytheatre.com/> [23/04/2023].

venuto a patti, specie negli ultimi anni, con la complessa fenomenologia della via italiana all'*applied theatre*. È fondamentale infatti tenere presente che l'insieme delle attività teatrali con obiettivi sociali si presenta come estremamente fluido e complesso, sia dal punto di vista metodologico e attuativo che dal punto di vista teorico. Di fatto, come osserva Giulia Innocenti Malini:

interpretare il teatro sociale mette di fronte alle complessità metodologiche dello studio di un fatto teatrale contemporaneo, a cui si aggiunge la specifica complessità dello studiare una pratica performativa teatrale che si propone di raggiungere risultati artistici ed estetici e nello stesso tempo di realizzare obiettivi di ordine sociale, rimandando con questo termine "sociale" che possono essere di volta in volta educativi, di cura, di inclusione, di formazione, di terapia, di protesta, di sviluppo, di riqualificazione ambientale e molti altri. (Innocenti Malini, 2021: 11)

Tenendo conto di tutte queste variabili, possiamo dire, in accordo con Innocenti Malini (2021: 11) che tratta di un ambito teatrale in cui la dimensione laboratoriale e di incontro con gruppi e comunità riveste altrettanta importanza della dimensione performativa, che la partecipazione delle persone coinvolte nelle diverse fasi di lavoro costituisce la linfa vitale del processo stesso. L'autrice osserva come negli ultimi quarant'anni le pratiche del teatro sociale si presentino con una fenomenologia dinamica, plurale e frammentata, i cui confini sono resi ancora più fluidi sia dalla capillare diffusione di metodi e interventi teatrali di tipo educativo e terapeutico, con cui spesso il teatro sociale viene confuso, sia dalla svolta performativa e postdrammatica che ha investito tutto il teatro contemporaneo, contribuendo a rendere più labili i confini tra arte e vita, e portando sulla scena professionale attori provenienti da esperienze di marginalità e attori non professionisti. Alcune caratteristiche del

teatro sociale, come l'utilizzo di molteplici e diversificati linguaggi espressivi, tra i quali si sta affermando anche quello installativo, così come l'uso drammaturgico di spazi non teatrali, si ritrovano oggi in gran parte del teatro, andando a confermare la fluidità di un genere che abbraccia una molteplicità di esperienze.

Tenendo conto di questa estrema fluidità, concordiamo con Innocenti Malini quando afferma che:

i processi di teatro sociale rientrano nelle arti e nelle pratiche performative, vengono progettati e riformulati in itinere con i partecipanti, con il contesto istituzionale, con quello locale e con la comunità reagendo alle provocazioni culturali, sociali e politiche in cui si realizzano. (Innocenti Malini, 2021: 12)

La studiosa aggiunge che si tratta di processi facilitati da operatori e conduttori con background esperienziali e formativi diversi, e le attività spesso uniscono elementi della ricerca performativa contemporanea con altri che vengono da tradizioni popolari di diverse culture. Si tratta di esperienze in cui partecipano prevalentemente non-professionisti, dove la logica processuale e laboratoriale conta molto più che la logica del prodotto (normalmente questi progetti hanno un solo evento conclusivo o un numero esiguo di repliche), in genere finanziati con fondi pubblici e/o privati che vengono dagli ambiti del sociale, educativo, sanitario e più raramente dalla cultura, così come altrettanto raramente prevedono biglietti d'ingresso, quote di iscrizione o compensi ai partecipanti.

Una delle componenti fondamentali del teatro sociale, strettamente connessa con il tema della partecipazione, è il focus posto sul potenziale trasformativo delle esperienze proposte, che vanno nella direzione di una possibilità emancipatoria dei soggetti stessi, di cui si vuole promuovere *empowerment* e benessere psico-sociale.

Questi obiettivi, come vedremo fra poco, sono gli stessi a cui guarda il Teatro dell'Oppresso di Augusto Boal, che di fatto la tetralogia italiana riguardante il teatro sociale riconosce a tutti gli effetti come facente parte del genere, inserendolo come una delle sue possibili declinazioni negli studi dedicati;<sup>29</sup> vedremo fra poco come il Teatro dell'Oppresso si realizzi attraverso una più dichiarata intenzione di liberazione politica e come abbia sviluppato un metodo preciso e codificato, venendo a rappresentare una delle tante modalità, spesso fluide e aperte a contaminazioni, in cui il teatro sociale può manifestarsi.

A proposito della promozione del benessere psico-sociale, Claudio Bernardi (2000: 31-59) si riferisce al filosofo Paul Ricoeur, che parla di "cura del sé" intesa come il cammino del soggetto verso l'esperienza del benessere personale, realizzabile attraverso un percorso di riappropriazione della propria vita. In questo senso, il teatro sociale vuole offrire alle persone e ai gruppi la possibilità di un nuovo protagonismo esistenziale, che spesso si concretizza in drammaturgie della narrazione, spesso pregnanti dal punto di vista della rappresentazione ed emotivamente coinvolgenti (Pontremoli 2005: 49).

Riguardo agli ambiti di intervento, le pratiche del teatro sociale si svolgono in contesti diversi: alle origini si trattò soprattutto di esperienze svolte in contesti psichiatrici, carcerari e scolastici; seguirono negli anni Ottanta esperienze con gli anziani, con le persone con disabilità, con i minori e i giovani; negli anni Novanta si aggiunsero le prime esperienze con le persone migranti, il teatro in azienda e nella formazione delle professioni educative e di cura, i progetti di teatro sociale nei contesti di emergenza e nelle zone di conflitto, che diedero vita a molteplici progetti di cooperazione internazionale. Di questi anni è anche

---

<sup>29</sup> Ad esempio, Innocenti Malini (2021: 38-40) dedica al Teatro dell'Oppresso un capitolo della sua ricognizione storica sul teatro sociale in Italia, inserendolo nel periodo riguardante lo "stato nascente" del teatro sociale italiano, compreso tra gli anni 1958-1978; Alessandro Pontremoli (Pontremoli & De Piccoli 2005: 64-69) inserisce il Teatro dell'Oppresso tra le tecniche attraverso le quali il teatro sociale può operare.

l'avvio di percorsi per la formazione degli operatori di teatro sociale. Con il nuovo millennio prendono vita nuove esperienze nei contesti di lavoro, nei circoli, nei centri antiviolenza, nelle comunità per minori, negli Hospice, nei centri territoriali per il tempo libero, nei progetti di riqualificazione del territorio. Particolarmente significative, sia per la loro diffusione che per il livello di approfondimento metodologico che presentano, sono le esperienze più recenti nell'ambito della promozione della salute, nei contesti più strettamente artistici con l'avvento del teatro sociale d'arte, nella formazione dei professionisti dello spettacolo, degli eventi, del turismo e nella formazione delle *life-skills* nelle scuole e in diversi settori professionali (Innocenti Malini, 2021: 12-13).

L'estrema variabilità applicativa che si riscontra nelle esperienze rende impossibile riconoscere un unico modello di intervento: si assiste ad una pluralità metodologica e di pratiche finalizzata alla ricerca di processi performativi e artistici attenti alla dimensione estetica, ma anche capaci di rispondere in modo evolutivo e generativo a bisogni sociali concreti. Si tratta di una flessibilità orientata alla partecipazione attiva dei soggetti che co-creano l'esperienza, producendo creazione simbolico-performativa a livello locale. Un altro aspetto di questa localizzazione è che nelle esperienze di teatro sociale si sviluppano nuove forme di collaborazione che coinvolgono, come vedremo ben esplicitato ad esempio nell'esperienza di Teatro di Giornata che tratteremo più avanti, i diversi soggetti del contesto in cui si opera, attivando e rinnovando i ruoli e dando vita ad attivazioni reciproche.

Un aspetto innovativo è l'utilizzo e la valorizzazione di risorse immateriali fatte di relazioni e legami, ma anche di competenze, tradizioni, storie, immaginari, così come di risorse materiali ed economiche normalmente distanti dal mondo della produzione artistica e teatrale. Per esempio, sono spesso valorizzati gli spazi extra-teatrali, riqualificandone i significati e mettendo in risalto la bellezza, etica ed estetica del quotidiano. È anche diffusa la

partecipazione, in cordata con altri soggetti, a bandi di natura sociale, sanitaria, educativa, dove vengono presentate le risorse che il teatro e le arti performative possono mettere a disposizione di questi interventi. Le pratiche di teatro sociale sembrano anche svolgere una funzione di mediazione politica, una funzione che nutre il capitale sociale e riduce la distanza e la possibile conflittualità generando occasioni di contatto e allineamento tra le diverse parti, tanto che la teatralità sociale, nei suoi percorsi più articolati e duraturi, ha mostrato la capacità di accompagnare e sostenere grandi processi di cambiamento, come è stato per la psichiatria, per le carceri, per la scuola, trasformando dall'interno dell'istituzione stessa i sistemi di rappresentazione dominanti e aprendo l'azione teatrale alla vita reale (Innocenti Malini, 2021: 113).

Come speriamo di aver evidenziato, il recente volume di Innocenti Malini e tutti i precedenti contributi sul teatro sociale sottolineano pienamente la centralità della dimensione partecipativa.<sup>30</sup> Non altrettanto si può dire per la dimensione installativa, che pure è una modalità che ricorre in maniera non così sporadica nel modo di operare di questo arcipelago di pratiche.

## **2. L'estetica del Teatro dell'Oppresso**

La questione della partecipazione nella poetica teatrale di Augusto Boal è strettamente connessa alla dimensione politica: per oltre mezzo secolo il regista, scrittore e attivista brasiliano ha messo a punto un'articolata metodologia teatrale in continua e evoluzione

---

<sup>30</sup> Al recente volume di Innocenti Malini (2021), più volte citato, rimando anche per una ricca e aggiornata ricostruzione storica del teatro sociale in Italia. L'autrice si occupa di tracciare una traiettoria storica suddivisa in tre blocchi temporali: *Stato nascente* (1958-78), *La rivoluzione carsica* (1978-2008), *Al presente* (2008-2020).

orientata alla liberazione dell'individuo e delle comunità dalle oppressioni politiche e sociali, perseguendo l'idea che la partecipazione "deve includere tutte le fasce sociali oppresse" (Boal, 2009: 10). La matrice politica del pensiero di Boal si rifà alla visione brechtiana di un teatro che possa contribuire a rendere gli individui trasformati dei processi sociali, spingendola verso un teatro fortemente partecipativo, pensato come laboratorio permanente, che prevede il passaggio da spettatore a spett-attore, in grado di passare dalla fruizione alla presa di parola e all'azione diretta sulla società (Gandolfi, 2017: 47).

Il Teatro dell'Oppresso nasce in Brasile nel clima oppressivo della dittatura militare degli anni Sessanta, quando Boal, che all'epoca era il direttore del Teatro Arena di San Paolo, da oppositore alla dittatura, volle cercare una risposta estetica alla censura autoritaria (Boal, 1977: 45). Il metodo di Boal è stato fortemente influenzato dai principi di coscientizzazione ed emancipazione e dall'approccio maieutico esposti nella *Pedagogia degli oppressi* di Paulo Freire (1968), con cui il regista condivise nel 1973 l'esperienza del Programma di Alfabetizzazione Integrale [ALFIN], diretto dallo stesso Freire e rivolto alle popolazioni indigene e non del Perù, paese in cui entrambi erano esiliati.

Il Teatro dell'Oppresso è dunque un metodo di teatro sociale e politico, ma è anche il prodotto di una contestualizzazione storica, che ha portato Boal e i suoi collaboratori a cercare risposte estetiche a limitazioni della libertà, configurandosi fin da subito come uno spazio di elaborazione e di lotta attraverso la sperimentazione di percorsi di trasformazione della realtà oppressiva (Tolomelli, 2022: 131).

Le diverse circostanze storiche e geopolitiche in cui Boal si trovò ad agire diedero origine ad altrettante ramificazioni del metodo, ciascuna studiata per contrastare efficacemente le dinamiche oppressive in atto nel contesto, con il preciso intento di trasformare gli spettatori in attori, non solo sulla scena ma anche nella realtà, fornendo

strumenti di analisi e di trasformazione personale e sociale attraverso la presa di coscienza dei meccanismi di oppressione imposti a tutti i livelli dalla società dominante e dal potere. Per ogni tecnica, Boal ha messo a punto un'amplessissima quantità di giochi ed esercizi, volti alla de-meccanizzazione fisica e mentale, necessaria per la liberazione dai pregiudizi e dagli stereotipi imposti dalle logiche dominanti e propedeutica alla messa in azione.

Ripercorriamo brevemente le diverse fasi del metodo, vedendo come ciascuna sia strettamente connessa al contesto in cui si è andata delineando. Inizialmente, quando in Brasile le circostanze politiche limitavano la possibilità di azione all'interno dei teatri, Boal sviluppò il Teatro Giornale: dodici tecniche che avevano lo scopo di demistificare la falsa obiettività dei mezzi di stampa (Boal, 2009: 109); il Teatro Immagine prese forma durante il lavoro di alfabetizzazione in Perù, durante il quale i partecipanti parlavano moltissime lingue diverse e c'era la necessità di una tecnica di attivazione che non dipendesse dalle parole, in cui domande, idee ed emozioni fossero rappresentati con immagini corporee concrete; il Teatro Forum, la forma internazionalmente più conosciuta e diffusa del metodo di Boal, ebbe origine dalla tecnica della drammaturgia (Boal, 1977: 49-51) che il regista usava con i gruppi di contadini simultaneamente a quella del Teatro Immagine, e che rappresentava un'evoluzione nel processo di inclusione dell'oppresso nella produzione teatrale: qualcuno raccontava una storia di vita quotidiana riguardante un problema concreto da risolvere e gli attori agivano la storia sulla scena. La rivoluzione avvenne quando una contadina non fu soddisfatta di come gli attori avevano portato in scena la sua proposta e Boal le propose di agire lei stessa direttamente sul palco e proporre la propria soluzione al problema rappresentato (Tolomelli, 2022: 33). È dunque proprio il Teatro Forum a prevedere e prescrivere lucidamente la dissoluzione della rigida distinzione tra attori e spettatori e la messa in atto di un dialogo diretto tra scena e platea: la *performance*, che rappresenta un

problema reale in cui oppresso e oppressore si confrontano, è proposta come una domanda aperta al pubblico, che dopo aver osservato viene invitato a sostituire l'attore che rappresenta l'oppresso e a proporre concrete alternative per liberarsi da quell'oppressione. Così gli oppressi, coscienti o in processo di coscientizzazione, espongono le proprie opinioni, necessità e desideri: si fanno spett-attori, partecipano a immaginare e configurare esiti e sviluppi del racconto scenico, sono certamente co-autori, poiché partecipano alla creazione *in fieri* dei nodi drammatici e dello sviluppo della vicenda. Gli spett-attori del Teatro Forum mettono così alla prova azioni sociali concrete e continue che sono la meta principale del Teatro dell'Oppresso, ossia l'intervento nella realtà (Boal, 2009: 110).

In quegli stessi anni i regimi dittatoriali si diffusero rapidamente in tutta l'America Latina e Boal, che all'epoca viveva in Argentina, fu costretto a vivere in anonimato. Il bisogno di continuare la discussione pubblica sui problemi aggirando l'impossibilità di fare teatro nei teatri lo spinse a creare, in collaborazione con il Grupo Machete, il Teatro Invisibile: le rappresentazioni di situazioni di oppressione, invece che venire portate sulla scena teatrale, erano messe in atto direttamente nella realtà, secondo una trama diacronica: la scena, anche se non stava realmente accadendo in quel luogo e in quel momento, avrebbe potuto esserlo in qualunque altro posto del mondo, proprio nello stesso momento (Boal, 2009: 110).

Quando Boal si trasferì in Europa per sfuggire all'autoritarismo militare che ormai rappresentava un pericolo per la sua vita, si rese conto che le oppressioni subite dalle persone erano di tipo diverso, legate non direttamente a impedimenti esterni, ma ad una dimensione più soggettiva; ciò lo condusse alla ricerca intorno alle oppressioni interiorizzate, identificando le loro origini sociali e i loro effetti sulla vita quotidiana (Tolomelli, 2022: 134). Nacque così l'insieme di tecniche e attività chiamate l'Arcobaleno del Desiderio (Boal,

1994), che ebbero inizio a Parigi, durante il laboratorio *Le flic dans la tête* (Il poliziotto nella testa) realizzato tra gli anni 1980 e 1983 presso il Centre du Theatre de l'Opprimé; queste tecniche, che Boal definisce “terapeutiche, ma non costituiscono una terapia” (Boal, 2009: 110), furono messe a punto con l'obiettivo di analizzare attraverso il teatro il processo di interiorizzazione dell'oppressione, sulla falsariga dello psicodramma moreniano; nel caso del Teatro dell'Oppresso però, non è l'esperienza teatrale in sé che costituisce una risoluzione o una cura per il problema, perché non si tratta di un'esperienza catartica, ma è la sua capacità di attivare azioni nella vita reale in relazione al problema (Boal, 1994). Come accennato sopra, dopo l'arrivo di Boal in Europa, il Teatro dell'Oppresso ha avuto larga diffusione applicativa anche in Italia soprattutto a partire dalla fine degli anni Ottanta, ad opera di una vasta varietà di realtà e associazioni specializzate sul metodo, che intervengono nei più svariati contesti sociali e costruiscono progettualità a livello nazionale e internazionale, in sinergia con diverse agenzie culturali e sociali: fra le più attive e storiche è la Cooperativa Giolli, nata nel 1992 e basata in Emilia-Romagna.<sup>31</sup>

Dopo la fine della dittatura Boal tornò in Brasile, dove fondò il Centro di Teatro dell'Oppresso di Rio de Janeiro [CTO Rio], che nel 1992 partecipò alle elezioni municipali con la candidatura di Augusto Boal. Il gruppo CTO elaborò in questa circostanza il Teatro Legislativo, sviluppata durante il Mandato Politico Teatrale alla Camera del Consiglio del Comune di Rio de Janeiro (1993-1996). La tecnica consiste nella simulazione di una normale sessione legislativa, dopo il dibattito sulla scena di Teatro Forum, al fine di dare la possibilità ai cittadini non solo di comprendere il meccanismo di approvazione della legge ma anche di

---

<sup>31</sup> Fra i fondatori di Giolli è Roberto Mazzini, cui si devono molte curatele dei volumi di Boal tradotti in Italiano (specializzata è la casa editrice La Meridiana, ma anche altri editori di teatro, come Dino Audino, pubblicano e ripubblicano libri di Boal). La riflessione critica sul Teatro dell'Oppresso in Italia vede pochi contributi sul fronte degli studi teatrali ma un interesse non sporadico da parte pedagogica, tra cui i contributi del pedagogo Alessandro Tolomelli a cui ci stiamo riferendo in queste pagine.

creare proposte legislative e legiferare. Come già nel Teatro Forum, gli interventi nella *performance* sono mediati dalla figura del Curinga (che in Europa ha preso il nome di Jolly), una fondamentale figura di facilitatore, che con approccio maieutico si incarica di analizzare le proposte dei partecipanti.

Tra il 2001 e il 2009 Boal ha portato a compimento la creazione dell'Estetica dell'Oppresso, facendone il fondamento del metodo e il contenuto del suo ultimo libro, uscito nel 2009. L'auspicio di Boal è che l'Estetica dell'Oppresso serva di base per tutte le arti che integrano il teatro; egli la riassume in tre semplici principi: cade la parete tra palco e platea, tutti i presenti possono usare il potere della scena; cade la parete tra spettacolo teatrale e vita reale, il primo diventa una prova generale, propedeutico alla seconda; cade la parete tra artisti e non-artisti, ogni essere umano è capace di praticare qualsiasi arte e di pensare con i propri mezzi sensibili: arte e cultura (Boal, 2009: 10). È evidente come l'Estetica dell'Oppresso sia un'estetica partecipatoria: Boal si basa sulla convinzione che ogni essere umano è meglio di ciò che pensa di essere ed è potenzialmente capace di fare molto di più di quanto effettivamente non faccia; sviluppa l'Estetica dell'Oppresso come un esercizio di libertà, opposta al consumo passivo e auspica che sia sempre utilizzata per stimolare la produzione critica e creativa di cultura e conoscenza (Tolomelli, 2022: 137).

La filosofia politica dell'Estetica dell'Oppresso detta chiaramente un impegno di lotta contro qualsiasi oppressione attraverso lo sviluppo del pensiero sensibile, creatore dell'arte e della cultura e del pensiero simbolico, creatore delle parole, entrambi atrofizzati dall'egemonia del pensiero unico ed entrambi necessari per una completa percezione della società e della natura. Soltanto da parte di cittadini che, con tutti i mezzi simbolici e sensibili, si rendono coscienti della realtà in cui vivono e delle sue possibili trasformazioni, potrà sorgere, un giorno, una democrazia reale. Boal è estremamente contrario alla

gerarchizzazione della società, per cui solo alcune persone hanno lo status di artista e lavora nella convinzione che, quando si offre agli individui comuni la possibilità di realizzare un processo estetico e fare arte, si allargano le loro possibilità espressive atrofizzate, si approfondisce la loro percezione del mondo, si mette in moto il loro desiderio di trasformarlo (Boal, 2009: 99). La disatrofizzazione dell'essere umano deve avvenire secondo una prospettiva non individuale ma comunitaria: la circolazione tra singolare e plurale non deve perdere di vista la creazione collettiva e non può rinunciare alla compresenza di pubblico e attori sulla scena: già nelle sistematizzazioni del metodo, Boal osserva che "l'essere umano è teatro" (Boal, 1977: 12), per poi ampliare il concetto affermando che essere umano è essere artista, e che arte ed estetica sono strumenti di libertà (Boal, 2009).

Secondo Boal, il linguaggio teatrale è linguaggio umano, utilizzato quotidianamente da tutte le persone; per questo l'esistenza umana è intesa come teatro e per questo nella prospettiva del Teatro dell'Oppresso il concetto di "teatro essenziale" si riferisce al teatro che anticipa il concetto di teatro, proprio perché si basa sulla capacità umana di essere attori e spettatori dei propri atti (Santos et al., 2018: 102). Come osserva Alessandro Tolomelli (2022: 142-143), il metodo di Boal ripropone l'originale senso politico del teatro come modo per trasfigurare tematiche di interesse comunitario e consentire al pubblico di esserne partecipe cognitivamente ed emotivamente, e ne riafferma le potenzialità in tale senso. Di fronte alla forza che hanno assunto altri linguaggi iconici e multimediali nella nostra società, in grado di sottrarre spazio e senso al teatro, la risposta di Boal su quale sia il senso del fare teatro riguarda proprio il valore politico di un incontro tra cittadini che insieme elaborano conoscenze e letture originali della realtà.

Questo aspetto dell'Estetica dell'Oppresso, insieme all'importanza della consapevolezza e della possibilità per tutti i cittadini di poter essere non solo fruitori ma

produttori di significati artistici e cognitivi, offre alla nostra ricerca uno sfondo di senso all'interno del quale muoversi: promuovere la capacità di creare metafore, di rappresentare la percezione personale e/o collettiva di una determinata realtà tramite la creazione estetica è uno dei dominatori comuni delle esperienze artistiche che analizzeremo, sebbene in ciascuna si sperimentino diversi gradi di autorialità da parte dei soggetti coinvolti.

Un'altra componente fondamentale nel passaggio del soggetto “consumatore” a “produttore”, che diventa centrale nel teatro di Boal, è quella del desiderio, che non rappresenta ancora un'azione ma rappresenta il suo preludio, ciò che spinge il soggetto verso l'oltre, nella speranza che le cose possano ancora cambiare (Tolomelli, 2022: 146). È proprio la capacità di immaginare un futuro possibile ad orientare l'Estetica dell'Oppresso verso un metodo che Boal definisce ipotetico, estremamente antidogmatico, volto a sperimentare modelli di azione futura, possibili in una data situazione: diversamente dal teatro, che coniuga la realtà al tempo presente (faccio) o al gerundio (sto facendo) e dalla pubblicità che la coniuga all'imperativo (fa'!), nel Teatro dell'Oppresso la realtà è ipotizzata al futuro (e se farò?) e al congiuntivo imperfetto (e se facessi?). Con atteggiamento pedagogico, il Teatro dell'Oppresso si propone di aiutare ogni partecipante a riportare alla coscienza il proprio sapere e, attraverso il metodo maieutico, a porsi domande e ipotizzare soluzioni alternative (Boal, 2009: 100). A completare la maieutica entra poi in causa la provocazione, come altra faccia della medaglia, utile ad evitare una comunicazione consolatoria a favore di una comunicazione volta a risvegliare il soggetto, a scuoterlo, a chiamarlo all'“esserci davvero” (Tolomelli, 2022: 147).

Il metodo ipotetico assume così un valore etico, che apre ad una dimensione profondamente utopica: nel liberare i soggetti dai pregiudizi e dai condizionamenti il Teatro

dell'Oppresso si propone di ricercare possibilità e soluzioni originali, da esplorare collettivamente.

È proprio questo l'aspetto del metodo di Boal che maggiormente ci interessa per lo sviluppo della nostra ricerca, indagando come l'uso di installazioni artistiche in esperienze teatrali partecipative possa far leva su questa dimensione utopica: attraverso una proposta estetica, stimolare, da parte dello spett-attore ipotesi trasformative della realtà, che nascono da idee, pensieri, accostamenti e riflessioni scaturiti da un'esperienza di partecipazione artistica.

### **3. Quattro paradigmi per il teatro partecipativo**

Rimanendo nell'ambito della teatrologia italiana, riteniamo importante ai fini della nostra analisi riportare qui una riflessione sui teatri partecipativi che evidenzia, seppur in modo non del tutto esplicito, il ricorso a modalità installative e porta esempi che provengono anche dall'ambito dei teatri di interazione sociale. Si tratta del volume *Il teatro partecipativo* di Carmen Pedullà (2021), che rappresenta un'importante sintesi teorica sulle tipologie della partecipazione dello spettatore a teatro, concepito non con l'intento di rimediare a un deficit quantitativo della letteratura critica inerente, che è anzi vastissima,<sup>32</sup> ma con quello di cartografare con rigore il vasto continente del teatro partecipativo, elaborando una proposta persuasiva di categorizzazione che tiene conto in particolare del ruolo dello spettatore (Fratini Serafide, 2021: 193). Ci sembra che la tassonomia del teatro partecipativo proposta dall'autrice, che individua quattro paradigmi orientativi per classificare le tipologie di partecipazione dello spettatore a teatro, possa offrire un valido contributo alla nostra ricerca,

---

<sup>32</sup> Tra le pubblicazioni internazionali citiamo almeno White, 2013; Frieze, 2016; Burzynska, 2016.

facendo da contrappunto ai paradigmi dell'estetica relazionale esposti nel primo capitolo ed alle tipologie installative individuate da Claire Bishop (2015) che esporremo nel prossimo capitolo, nel guidare, nell'ultima parte della tesi, l'analisi delle installazioni artistiche applicate all'ambito teatrale.

Pedullà muove dalla consapevolezza che la partecipazione, nel panorama scenico contemporaneo, sia ormai un paradigma ampiamente diffuso, tanto da contribuire a ridefinire sia le prassi che le teorie teatrali. Come ampiamente dibattuto e documentato, proposte che rimettono in discussione la figura dello spettatore sono ormai una costante nelle produzioni delle compagnie di ricerca, così come nelle programmazioni dei teatri e dei festival e nelle manifestazioni di arte contemporanea. Inoltre, aggiungiamo, il focus sulla partecipazione degli spettatori (*audience engagement*) è diventato uno dei requisiti fondamentali della progettazione europea, quindi una prospettiva imprescindibile per le agenzie artistiche culturali che vogliono vedere i propri progetti finanziati.

Queste considerazioni aprono alcuni interrogativi cruciali, che guidano il discorso di Pedullà (2021: 8) verso una tassonomia della partecipazione: secondo quali prospettive è possibile inquadrare il paradigma della partecipazione dello spettatore in ambito scenico? Quale relazione esiste tra le attuali politiche neo-liberiste e il proliferare dei formati partecipativi, sia in ambito politico-sociale che in ambito artistico?

Gli interrogativi dell'autrice sono anche i nostri, nel momento in cui ci apprestiamo a indagare come l'uso di installazioni possa influire sulla partecipazione dello spettatore all'interno delle sperimentazioni teatrali in cui si inserisce, e che tipo di partecipazione vada a sollecitare. Ci si domanda quali possano essere le valenze rispetto alla percezione dello spettatore non solo di poter autenticamente agire da co-creatore dell'opera, ma anche di poter

– grazie alle sollecitazioni offerte – riflettere e agire sulla propria vita e su quella della propria comunità.

Secondo Pedullà (2021: 9-11), occorre guardare alla partecipazione come ad una pratica scenica che si iscrive in un più ampio contesto sociale, politico e culturale, essendo ormai diventata parte integrante delle politiche degli stati neo-liberisti, divenendo anche una sorta di meccanismo consensuale che spesso assume la forma di un invito, di una sottile forma di seduzione se non di un imperativo sociale: un processo accompagnato dalla diffusione sempre più ampia dei social network e dei dispositivi digitali, che rendono l'individuo protagonista della propria narrazione, fino a trasformarlo nell'autore della propria auto-rappresentazione. L'autrice nota come in campo artistico si osservi una tendenza che vede l'individuo proporsi come autore di se stesso in una proliferazione partecipativa che finisce col confondere campi, ruoli e terminologie.

Anche Valentini (2020: 54-56) riconosce questa tendenza, osservando come sia dovuta – secondo la sua opinione – allo slittamento dello spazio privato nello spazio mediatico, che dà origine ad un proliferare di spettacoli di auto-bio-fiction, nell'attuale tendenza all'auto-presentazione dell'attore che parla direttamente allo spettatore.

Ci sembra importante sottolineare come le esperienze di cui ci occupiamo in questa ricerca guardino ad un tipo di partecipazione lontana da quella appena esposta, che potremmo definire una partecipazione autoreferenziale e quindi non trasformativa ma piuttosto conservativa dello *status quo*; la partecipazione che stiamo indagando, di cui nel corso dei precedenti capitoli abbiamo cominciato a disegnare i contorni riferendoci alle riflessioni degli studiosi riguardo ai vari ambiti artistici (arte relazionale, arte pubblica, teatri partecipativi) toccati dalla presenza delle installazioni in ambito teatrale, riguarda – come abbiamo visto – un coinvolgimento dello spettatore in quanto soggetto partecipante che attui una presa di

coscienza non solo del proprio ruolo all'interno dell'opera, ma del proprio ruolo come attore sociale.

Partendo dal presupposto che lo spettatore a teatro partecipa sempre e che senza la sua partecipazione nessuno spettacolo avrebbe luogo, anche Pedullà (2021: 9) si propone di indagare nello specifico sulla natura di tale partecipazione, e lo fa a partire dalla distinzione tra quella che Gabriele Sofia (2009: 140), definisce l'“esperienza performativa” dello spettatore, implicita nella partecipazione di tipo convenzionale e la “partecipazione fattiva”, che prevede un manifesto contributo drammaturgico da parte dello spettatore. Lo spettatore assume così ruoli distinti: viaggiatore, co-creatore, giocatore, partecipante non-attore, spett-attore.<sup>33</sup> Pedullà (2021: 20-23) chiarisce i ruoli posizionali dello spettatore nelle declinazioni sceniche che prevedono una sua partecipazione parziale, laboratoriale o spett-attoriale riferendosi al modello attanziale proposto dal semiologo Algirdas Julien Greimas, che permette di analizzare l'articolazione narrativa profonda di un'opera attraverso la sua struttura; senza entrare nel merito della terminologia attanziale, ciò che pare qui significativo osservare è che, a seconda del contesto scenico, la posizione dello spettatore varia sensibilmente per quanto riguarda il suo ruolo all'interno della rappresentazione: la posizione di semplice destinatario in un contesto scenico convenzionale si modifica nel momento in cui lo spettatore è invitato a prendere parte alla dinamica spettacolare, intervenendo in modo parziale all'interno delle dinamiche sceniche e influenzando sul disegno spettacolare. In questa occasione lo spettatore riveste un ruolo determinante nello svolgimento della produzione scenica, modificandone il risultato finale secondo le istruzioni conferite dall'opera stessa. In

---

<sup>33</sup> Il ruolo dello spett-attore come già osservato si rifà alle teorie di Augusto Boal e si riferisce ad uno spettatore che assume contemporaneamente il ruolo attanziale di Soggetto e di Destinatario.

alcuni casi ciò può avvenire attraverso l'interazione con dispositivi diversi (tablet, schemi etc.), in altri casi attraverso la costruzione dell'involucro scenico come ambiente altro.

Una volta chiarita la posizione dello spettatore, Pedullà si occupa di definire il teatro di partecipazione negli elementi distintivi che lo caratterizzano, che riguardano le relazioni tra i partecipanti, le relazioni tra attori e spettatori, e la particolarità della dimensione spazio-temporale, che – se combinati – danno vita a forme diverse di coinvolgimento. I differenti formati in cui si declina la partecipazione sono tutti appartenenti, secondo l'autrice, a quello che Frieze (2016: 3) definisce il “campo della *performance* partecipativa”. Seguendo Frieze, l'autrice individua i tratti distintivi delle principali esperienze riconducibili a tale campo: le modalità di inclusione dello spettatore e la conseguente relazione tra attore e spettatore, il filtro drammaturgico e la componente spazio-temporale. Combinandosi in vario modo, tali tratti vanno a determinare quella che la critica inglese definisce “drammaturgia della partecipazione” (Pedullà, 2021: 29).<sup>34</sup> Nel panorama scenico contemporaneo Pedullà individua quattro paradigmi partecipativi: *immersivo*, *interattivo*, *spett-attoriale* e *partecipato*, ciascuno dei quali presenta una precisa e distintiva combinazione dei tratti sopra elencati. Vedremo come le proposte teatrali appartenenti ai teatri di interazione sociale e al Teatro dell'Oppresso appartengano perlopiù al paradigma *partecipato*, che l'autrice individua l'ultimo gradino nella scala di intensità della partecipazione prevista da parte dello spettatore e all'interno del quale vedremo che rientreranno anche alcune delle esperienze analizzate nell'ultima parte della ricerca.

---

<sup>34</sup> La critica inglese definisce “dramaturgy of participation” il principio di combinazione delle differenti tipologie di coinvolgimento del pubblico. Secondo l'approccio di Pedullà tale principio, oltre a consentire di combinare forme differenti di partecipazione, individua anche i gradi differenti di partecipazione caratteristici di ogni paradigma. Per un approfondimento l'autrice rimanda a Maravala & Ramos, 2016.

Illustriamo qui di seguito i paradigmi individuati da Pedullà accompagnando la proposta dell'autrice con alcuni commenti riguardanti la pregnanza delle dinamiche installative in molti dei casi da lei discussi.

### ***Il paradigma immersivo***

Tale paradigma si applica ai lavori partecipativi che propongono allo spettatore di immergersi in un'esperienza, accompagnato dal *performer*. Si possono individuare per questo paradigma alcuni sottoinsiemi, tra cui quello che riguarda esperienze con una forte dimensione *multisensoriale* e quello caratterizzato da una dimensione *itinerante*, che propone agli spettatori attraversamenti che corrispondono ad esperienze percettive extra-quotidiane.

Possiamo individuare qui una certa similitudine con la categoria installativa nominata da Bishop “percezione intensificata”, che riguarda la comprensione dell'esperienza corporea intensificata da parte dello spettatore ed è organizzata, come vedremo nel prossimo capitolo, intorno a un modello fenomenologico di visione del soggetto in cui la percezione non è solo una questione visiva ma coinvolge l'intero corpo dello spettatore.

Questo paradigma, secondo Pedullà, esalta la dimensione esperienziale vissuta dal partecipante, l'importanza dell'incontro tra lo spettatore e gli altri eventuali spettatori e *performer* – con cui si va ad instaurare una sorta di comunità provvisoria – e la dimensione collaborativa tra spettatori e attori che sancisce tra loro una sorta di contratto tacito.

Gli spettacoli di tipo immersivo prevedono una dimensione spazio-temporale perlopiù separata da quella della realtà, proiettata in una dimensione remota o immaginaria (Pedullà, 2021: 30-31). Gli studi di area anglosassone utilizzano il termine “*immersive theatre*”, impiegato per la prima volta dalla compagnia Punchdrunk per definire lo spettacolo *Sleep no more* (2003), per riferirsi a un genere teatrale proprio di alcune *performance* sperimentali, in cui il pubblico è un elemento indispensabile per il compimento dell'opera. Pedullà specifica

che il paradigma immersivo coincide solo in parte con l'*immersive theatre*, in quanto va a declinare una modalità di partecipazione, definita da peculiari caratteristiche: i partecipanti si trovano a scoprire spazi inconsueti o sconosciuti, con il *performer* nel ruolo di guida, che accompagna gli spettatori con indicazioni; avviene una sorta di contratto per la partecipazione, che può essere esplicito, attraverso la spiegazione delle “regole del gioco” oppure implicito, attraverso alcune indicazioni. A questo proposito Pedullà porta l'esempio dello spettacolo *Pequeños ejercicios para el buen morir* (2013) del Teatro de Los Sentidos, guidato dal regista e antropologo colombiano Enrique Vargas, in cui il pubblico, dopo aver scelto se attraversare il mondo dei vivi o il mondo dei morti, viene bendato e deve lasciarsi guidare dai *performer* che lo accompagnano.

La pratica dell'immersione prevede la condizione dell'essere immersi all'interno di un *medium* completamente diverso dall'ambiente conosciuto dallo spettatore. Può essere un viaggio nel mito, nel mondo degli inferi oppure di una camminata per le vie della città, ciò che conta è che si venga catapultati in uno spazio-tempo altro, corrispondente a un preciso impianto drammaturgico, in cui la percezione dello spettatore si sposta da un piano *semantico*, legato ad una percezione cognitiva, ad un piano *somatico*, legato ad una percezione corporea. La sinergia tra queste due dimensioni esalta la capacità evocativa delle esperienze, riportando ricordi che passano anche attraverso la memoria del corpo e coinvolgono i cinque sensi (Machon, 2016: 29-30). Si tratta di quello che Vargas definisce “sincronismo”, ovvero il momento in cui i sensi convergono e consentono all'individuo di accedere ad una dimensione di trascendenza che lo proietta in uno stato di ascolto profondo (Vargas, 2016: 36). Gli autori creano una sorta di *drammaturgia sensoriale*, all'interno della quale lo spettatore diventa un viaggiatore, che costruisce il proprio percorso accompagnato dai *performer*, che sono degli abitanti di ambienti scenici pensati come veri e propri universi

di senso (Pedullà, 2021: 34). Lo spazio che accoglie il viaggio dei partecipanti è spesso concepito come un ambiente da attraversare e in alcuni casi da *abitare*, in un modo, secondo l'autrice, concettualmente affine a quello dell'*environment* concepito da Richard Schechner, con la differenza che mentre quest'ultimo prevedeva uno spettatore osservatore-fruitori, l'esperienza di tipo immersivo prevede uno spettatore co-creatore, dove la posizione del partecipante risente dello spazio che sta esperendo.

Nel caso del Teatro de Los Sentidos si tratta di ambienti curati nel dettaglio da artisti-artigiani che danno vita a veri e propri mondi tra l'onirico e l'immaginario. Segnalo che, secondo la logica della presente ricerca, si tratta decisamente di installazioni, e che la strada di Vargas e del Teatro de Los Sentidos – ovvero la costruzione di ambienti sensoriali che il partecipante visita accompagnato dal *performer*, contribuendo al farsi della drammaturgia e della scrittura scenica – ha importanti epigoni italiani: fra tutti vale la pena di nominare il Teatro Pane e Mate in provincia di Pavia<sup>35</sup> e il Teatro del Lemming, che in maniera analoga al Teatro de Los Sentidos praticano una *poetica dell'immaginario*, ponte tra la realtà e l'ambiente scenico, per fare sì che lo spettatore, oltre ad essere un viaggiatore, sia al contempo un *immaginante*.

In questa *poetica dell'immaginario* troviamo una forte similitudine con la *poetica della meraviglia* di Antonio Catalano,<sup>36</sup> che approfondiremo nel corso dello studio di caso, per il largo impiego di installazioni artistiche integrate nella produzione teatrale, sollecitando proprio la capacità dello spettatore di provare stupore, portando la sua attenzione sulle cose apparentemente più semplici, come il sospiro delle foglie che cadono o il battito del cuore delle lucciole. Approfondiremo nell'ultima parte della ricerca, proprio ponendole in dialogo

---

<sup>35</sup> <https://www.teatropanemate.it/> [23/04/2023].

<sup>36</sup> <http://www.universisensibili.it/index.asp> [23/04/2023].

con l'opera di Catalano, come anche le creazioni del Teatro del Lemming e del Teatro de Los Sentidos possano essere considerate secondo l'ottica installativa, aspetto su cui Pedullà non si sofferma ma che risulta pregnante per il nostro lavoro.

Il Teatro del Lemming unisce la logica degli *environment* all'obiettivo di una riattivazione performativa del mito. Nel caso dello spettacolo *Edipo. Tragedia dei sensi per uno spettatore* (1996), il primo di una teatrologia tutta dedicata alla ricerca di una riattivazione partecipativa alla dimensione mitica, la centralità sta nella dimensione rituale, che offre la possibilità allo spettatore di incarnare la funzione drammaturgia del protagonista, Edipo, nell'omonimo mito.<sup>37</sup> Pedullà (2021: 35) ricorda che la compagnia è tra le pioniere di quello che viene definito “teatro dello spettatore”,<sup>38</sup> fondato sulla proposta di un'esperienza intima e personale, unica e irripetibile, altra rispetto alla vita quotidiana.

Il Teatro delle Ariette, con lo spettacolo *Teatro da mangiare?* (2000) a cui abbiamo già accennato nel primo capitolo poiché collocabile nella funzione conviviale dell'estetica relazionale, porta la stimolazione multisensoriale dello spettatore fino a coinvolgere il gusto: l'elemento centrale dello spettacolo è il tavolo, attorno al quale si dispongono gli spettatori mentre gli attori cucinano e si raccontano; un'atmosfera simile si ripropone anche in una delle ultime produzioni della compagnia, *Attorno a un tavolo* (2018), in cui gli spettatori prendono parte ad un lento processo di trasformazione dalla raccolta del grano alle tagliatelle, dalla farina alla torta di mele: nello spazio condiviso con gli spettatori gli attori impastano, triturano, spezzettano, mentre intrecciano alle parole aneddoti sulla vita della compagnia. La

---

<sup>37</sup> <https://www.teatrodellelemming.it/> [23/04/2023]. Per approfondire, rimando al recente volume di Massimo Munaro (2021), regista e co-fondatore del Teatro del Lemming, che raccoglie i testi e altri documenti riguardanti i quattro storici lavori del Lemming a paradigma partecipativo: *Edipo, Dioniso e Penteo, Amore e Psiche, Odisseo*.

<sup>38</sup> Anche Gigi Gherzi – uno degli autori di cui ci occuperemo negli studi di caso e direttore artistico del Teatro degli Incontri – parla di Teatro dello Spettatore, riferendosi ai meccanismi di “*performance* interattiva col pubblico” che mette a punto nei suoi spettacoli (Gherzi, 2016, Appendice A).

cucina dunque (di cui qui sottolineiamo la dimensione ambientale/installativa che rimane invece inesplorata nel discorso di Pedullà), diventa il dispositivo drammaturgico della declinazione immersiva dello spettacolo, che è anche investito di un valore rituale, con gli spettatori che si nutrono della “materia teatrale” (Pedullà, 2021: 39).

Altre esperienze immersive non prevedono invece la creazione di ambienti *ad hoc* e si fondano piuttosto su una drammaturgia testuale, narrativa, sviluppata in una dimensione itinerante, in cui l’immersione dello spettatore avviene nell’ipertesto letterario. Precorritrice in questo senso, secondo Pedullà, è *La trilogia. In viaggio con lo spettatore* (1987-1988-1990) della Compagnia Laboratorio di Pontedera, definita dal regista Roberto Bacci (2008: 43) come “drammaturgia dell’esperienza” e caratterizzata dalla presenza di un attore-guida, presente in tutti e tre gli spettacoli, che accompagna gli spettatori attraverso un viaggio in una dimensione spazio-temporale altra rispetto a quella della realtà; gli elementi della realtà che entrano casualmente nello spettacolo contribuiscono a fare in modo che lo spettatore costruisca, come co-creatore, la sua esperienza itinerante, attraverso una modalità di scrittura scenica fondata secondo quella che Lorenzo Mango (2003: 77) individua come “strategia della decostruzione”. Più recentemente anche alcune produzioni della compagnia Cuocolo-Bosetti<sup>39</sup> danno vita al percorso immersivo attraverso il viaggio, inteso nei termini di “cammino” ma anche di “esplorazione di uno spazio chiuso”, come accade con il progetto *Interior Sites Project* (2000-2003), che propone agli spettatori di vivere una situazione immersiva all’interno di una casa, dalle otto di sera alle otto di mattina. Lo spettatore accede così ad una dimensione abitativa, intima, in cui l’attrice si racconta. La ricerca di Cuocolo-Bosetti ruota attorno alla necessità di proporre allo spettatore un’esperienza al di fuori del suo *habitus* convenzionale, che ruota intorno al tema dell’identità e alle infinite possibilità di

---

<sup>39</sup> <http://www.cuocolobosetti.org/?lang=it> [23/04/2023].

rappresentazione di sé come individuo osservante ma anche come individuo osservato a sua volta da altri spettatori. L'ambiente in questo caso è determinante, ma non è costruito *ad hoc*: la logica, dal nostro punto di vista, non è primariamente quella installativa. L'immersività insomma non sempre prevede ambienti costruiti *ad hoc* e muove da logiche diverse, come è il caso ben noto degli spettacoli del collettivo tedesco Rimini Protokoll.<sup>40</sup> Pedullà ricorda il loro spettacolo *Outdoors* (DATA), durante il quale gli spettatori compiono una “passeggiata teatrale” guidati dalle storie di alcuni componenti di un coro, e in cui il percorso immersivo è favorito dall'utilizzo di i-pod e auricolari. Pedullà riporta anche l'esempio del loro *Remote X* (2013), per spiegare come molti spettacoli dei Rimini Protokoll siano caratterizzati da un filtro drammaturgico che influisce sulla dilatazione della percezione dello spettatore. In *Remote X* lo spettatore viene invitato a compiere una passeggiata con lo scopo di sorprendere i tratti più inusitati della realtà. Viene proposto ogni volta un itinerario diverso a seconda della città in cui si realizza lo spettacolo, ma non variano il punto di arrivo e di partenza, che sono un ospedale e un cimitero. Gli spettatori sono accompagnati da una voce trasmessa da una radio-guida a riflettere sui temi della morte e della malattia e sul ritmo alienante della città che li circonda. In questo caso il racconto stabilisce il viaggio dello spettatore, che è stimolato così a precorrere un proprio itinerario, al di là di quello materiale (Pedullà, 2021: 44-45).

I Rimini Protokoll hanno fatto scuola in Italia, si pensi alle passeggiate teatrali del progetto *Lapsus Urbano* (2018) della compagnia Kepler 452 di Bologna,<sup>41</sup> che come quelle dei Rimini Protokoll non prevedono un *environment* o ambiente creato *ad hoc*, bensì

---

<sup>40</sup> <https://www.rimini-protokoll.de/website/de> [23/04/2023].

<sup>41</sup> <https://kepler452.it/> [23/04/2023].

prevedono di fruire in modalità immersiva (auricolari, e altri dispositivi) di ambienti urbani già esistenti, guidati da particolari filtri drammaturgici.

### ***Il paradigma interattivo***

Il secondo paradigma è il *paradigma interattivo*, che vede fra le sue caratteristiche fondanti la compresenza di attori e spettatori. A differenza però che nel *paradigma immersivo*, in questo caso la partecipazione del pubblico è perlopiù sporadica e intermittente, può riguardare solo alcune parti di esso o delimitati momenti dello spettacolo. Nella maggior parte dei casi presi in esame dall'autrice lo spettatore si trova nella posizione classica, seduto in platea e può essere coinvolto in una dinamica interattiva su base volontaria o mediante alcuni dispositivi. Si tratta in questo caso non dell'interazione implicita o immanente propria di qualunque interazione tra attore e spettatore, ma di una interazione esplicita, che si attua con l'intervento diretto dello spettatore nello svolgimento dello spettacolo (Pedullà, 2021: 46). Tra gli esempi portati c'è quello dello spettacolo *Revolution Noow!* (2010), della compagnia anglo-tedesca Gob Squad,<sup>42</sup> in cui il coinvolgimento intermittente dello spettatore contribuisce ad alimentare il filo narrativo di uno spettacolo che ha come tema centrale la rivoluzione: i *performer* invitano il pubblico a farsi partecipe delle dinamiche rivoluzionarie, per cui alcuni spettatori si fanno ritrarre in alcune fotografie che vengono poi proiettate sul fondo della scena ma anche all'esterno del teatro, visibili dai passanti, altri entrano nel vivo della scena, chiamati dagli attori ad interpretare alcuni personaggi storici. Una dinamica simile si ha nello spettacolo *War Now!* di Sotterraneo, in cui gli spettatori partecipano alla costruzione dello spettacolo rispondendo alle domande dei *performer*, oppure intervengono su base volontaria per creare scene ambientate in un ipotetico scoppio di una Terza Guerra

---

<sup>42</sup> <https://www.gobsquad.com/> [23/04/2023].

Mondiale. In *Amleto* (2014) di Collettivo Cinetico, gli spettatori devono scegliere attraverso il dispositivo dell'applauso, l'aspirante futuro Amleto.<sup>43</sup>

Aggiungiamo che meccanismi simili sono comunemente messi in atto durante gli spettacoli delle compagnie di improvvisazione teatrale, in cui spesso il pubblico è chiamato a offrire agli attori una parola, o un titolo, o un'ambientazione da cui partiranno gli attori per improvvisare la scena. Un esempio fra tanti è lo spettacolo *Microscopera*, della compagnia Teatro a Molla,<sup>44</sup> in cui il pubblico è chiamato a scegliere tre luoghi, in ognuno dei quali avrà origine la storia dei uno dei tre protagonisti. Le dinamiche partecipative che possono essere innescate dall'improvvisazione teatrale interessano particolarmente la nostra ricerca perché uno dei progetti di cui tratteremo, Teatro di Giornata della Cooperativa Stranaidea di Torino, si basa proprio sull'improvvisazione teatrale per costruire spettacoli basati sulla vita dei territori in cui si svolge il progetto. Nel caso di Teatro di Giornata, diversamente rispetto a alle dinamiche partecipative tradizionalmente interattive innescate dagli spettacoli di improvvisazione, vedremo come l'improvvisazione facilita lo sviluppo di un dialogo immediato con la comunità di riferimento, permettendo l'attivazione di dinamiche partecipative che prevedono una coautorialità drammaturgia del pubblico, appartenenti piuttosto al paradigma partecipato di cui parleremo a breve.

Pedullà (2021: 48) osserva come spesso gli spettacoli appartenenti al paradigma interattivo rimandino ad una dimensione ludica, propria dell'*interactive gameplay*, che mette in atto le dinamiche della *gamification*, che modifica e attiva la partecipazione del giocatore attraverso regole specifiche, facendo sì che la partecipazione assuma i connotati di un gioco

---

<sup>43</sup> Sotterraneo e Collettivo cinetico sono fra i più dinamici esponenti della generazione teatrale italiana dei millenials: per approfondire si vedano i loro siti web: <http://www.collettivocinetico.it/> [23/04/2023]; <http://www.sotterraneo.net/> [23/04/2023].

<sup>44</sup> <https://www.teatroamolla.it/> [23/04/2023].

condiviso tra pubblico e attori. Quello della dimensione ludica, che vedremo in atto e tenteremo di analizzare anche in alcune delle installazioni artistiche di cui ci occuperemo nella nostra analisi è un paradigma molto esplorato anche per quanto riguarda le dinamiche messe in atto dai teatri di interazione sociale, seppure più vicine alla dimensione del gioco infantile come possibilità di sovvertire le regole della realtà che non alla logica della *gamification*.<sup>45</sup>

Un'altra dinamica interattiva riportata dall'autrice è quella messa in atto dallo spettacolo *To be or not to be Roger Bernat* (2016) di Fanny&Alexander,<sup>46</sup> una conferenza-spettacolo sull'*Amleto* di Shakespeare in cui la riflessione ruota intorno all'identità dell'attore, a partire dall'usurpazione dell'identità del regista catalano Roger Bernat da parte del protagonista. L'attore in scena viene eterodiretto dalla voce registrata del regista, di cui imita l'inflessione e la cadenza. In alcuni momenti lo spettacolo coinvolge il pubblico, su base volontaria, dandogli la possibilità di contribuire fattivamente allo svolgimento dell'opera. Il dispositivo dell'eterodirezione agisce non solo sull'attore ma anche sugli spettatori seduti in platea, che vengono indotti a riflettere sulla dialettica tra essere e non essere, tra passività e attività, diventando spett-attori, come il regista catalano definisce il pubblico dei suoi spettacoli partecipativi.<sup>47</sup>

### ***Il paradigma spett-attoriale***

Con questo scarto essenziale tra l'essere spettatori messi di fronte alla dinamica partecipativa e l'essere attori chiamati a completare lo spettacolo in prima persona, si giunge

---

<sup>45</sup> Per un approfondimento sulla dinamica ludica nel teatro sociale si veda: Fiaschini, 2022.

<sup>46</sup> <https://fannyalexander.e-production.org/> [01/05/2023].

<sup>47</sup> Sull'interessante ricerca sull'eterodirezione messa in pratica da questa compagnia, cfr. Margiotta 2020, <https://www.actingarchives.it/review/archivio-numeri/32-anno-x-numero-20-novembre-2020/231-la-pratica-dell-eterodirezione-nel-teatro-di-fanny-alexander.html> [23/04/2023].

al terzo paradigma: il *paradigma spett-attoriale*, terminologia evidentemente ripresa da Boal, in cui il coinvolgimento degli spettatori è l'ingrediente fondamentale perché lo spettacolo si realizzi. Nei lavori spett-attoriali la partecipazione rappresenta il punto di partenza della drammaturgia, tanto che in parecchi casi la figura dell'attore scompare, per lasciare la scena agli spettatori e, anche nel caso in cui la scena preveda la presenza di uno o più *performer*, la realizzazione della *performance* viene affidata allo spettatore che di fatto viene reso consapevole del meccanismo che governa l'azione e in qualche modo controlla la tessitura dello spettacolo, compiendo scelte secondo le istruzioni o le domande ricevute attraverso una serie di dispositivi tecnologici (Pedullà, 2021: 52).

L'autrice osserva come la composizione duale del termine spett-attore lo distingua sia dall'attore professionista che dal partecipante o attore non professionista: lo spettatore agisce e osserva gli altri agire, in una scrittura drammaturgica che può determinare situazioni sceniche che lo portano ad assumere ruoli di volta in volta diversi: può essere, tra i tanti esempi, la pedina di un gioco che lo invita a prendere posizione in *Domini públic* (2008) di Roger Bernat\_FFF; un deputato chiamato a legiferare in una seduta parlamentare in *Pendiente de voto* (2008); un giocatore all'interno di una dinamica ludica che indaga il profilo economico e politico dell'Europa in *Home Visit Europe* (2015) di Rimini Protokoll; protagonista insieme a una persona *transgender* di un'intervista doppia che diventa una conversazione intima sull'identità di genere in *iD* (2017) della compagnia Dynamis.<sup>48</sup> L'autrice osserva come il dispositivo scenico delle varie situazioni partecipative produca situazioni che pongono gli spettatori di fronte ad una scelta, che corrisponde ad un livello superficiale del percorso partecipativo, in cui vengono proposte perlopiù scelte obbligate, dove lo spett-attore deve scegliere quale posizione assumere e come aderire alle dinamiche

---

<sup>48</sup> <https://www.dynamisteatro.it/> [23/04/2023].

proposte. Il procedimento mira a produrre uno sguardo consapevole e critico del partecipante, che nel riconoscere di essere sottoposto ad un meccanismo che lo governa è portato a decifrare meccanismi analoghi di manipolazione, condizionamento, eterodirezione presenti nella vita sociale e collettiva (Pedullà, 2021: 54).

Altre dinamiche partecipative di questo tipo propongono percorsi itineranti che acquisiscono la valenza di cerimonie, che però invece di puntare sulla dimensione rituale introducono un processo di indagine o desacralizzazione. Uno degli esempi portati dall'autrice è quello di *Desplazamiento del Palacio de La Moneda* (2014), un progetto di Roger Bernat\_FFF che prevede il trasporto di una miniatura della sede del governo cileno lungo le vie e i quartieri di Santiago del Cile, in un corteo formato da associazioni e collettivi della città: l'idea alla base del progetto è che solo nello spostamento e nel distacco, la sede simbolo del potere cileno possa essere desacralizzata e riconsegnata a cittadini attraverso il loro coinvolgimento nel trasporto della miniatura. In progetti come questo, secondo l'autrice, si tende a ricreare tra i partecipanti un senso di adesione collettiva attraverso la messa in discussione di alcuni simboli particolarmente rappresentativi sul piano identitario e la riappropriazione degli stessi mediante il dispositivo della cerimonia e del corteo. Il paradigma spett-attoriale che utilizza il meccanismo cerimoniale come *medium* partecipativo invita il partecipante a sviluppare un percorso critico nei confronti del suo ruolo e nei confronti della situazione partecipativa nella sua globalità; non ci sono voci guida che suggeriscano domande o riflessioni durante il percorso; l'unica voce che il partecipante deve ascoltare in relazione a quanto avviene durante il corteo è la sua, per questo non può essere assimilato al paradigma immersivo-itinerante. In questo paradigma, la partecipazione non viene proposta come atto liberatorio o emancipatore, ma si pone essa stessa come materia di osservazione: lo spett-attore viene condotto a porsi degli interrogativi, sul perché partecipa e sulla situazione a

cui sta prendendo parte. Si tratta di un paradigma che trova la sua ragion d'essere nelle innumerevoli domande che pone sulla partecipazione dello spettatore nella scena (Pedullà, 2021: 55-58).

### ***Il paradigma partecipato***

L'ultimo paradigma individuato da Pedullà fa riferimento alle dinamiche dei progetti di teatro *partecipato*, dove, nella maggior parte dei casi, i partecipanti non prendono parte unicamente alla dinamica spettacolare ma sono coinvolti, in vario modo, anche nel processo creativo, per esempio attraverso dei percorsi laboratoriali. Per questo motivo risulta più appropriato parlare di progetti<sup>49</sup> anziché di spettacoli, comprendendo così sia la partecipazione laboratoriale finalizzata alla creazione scenica, sia il momento di restituzione del lavoro attraverso la messa in scena finale. Secondo Pedullà (2021: 58-59), il ruolo attribuito allo spettatore diventa così quello di *partecipante* nel momento laboratoriale e *non-attore* nel momento della restituzione scenica, dando vita concretamente ad una drammaturgia partecipata. L'autrice osserva come di fatto una delle caratteristiche principali di questo paradigma consista nel ricucire un rapporto proficuo tra attore, spettatore e comunità, rendendo così centrale il tema del teatro fuori dal teatro, che supera la propria autoreferenzialità per dialogare con la comunità e i territori in cui si realizza. Rientra nel *paradigma partecipato* quell'ampia rosa di progetti teatrali transitivi, partecipativi e relazionali che negli ultimi tre decenni sono stati definiti teatro sociale o di interazione sociale cui abbiamo dedicato il precedente paragrafo. Per lo sviluppo della nostra ricerca il paradigma partecipato riveste dunque un'importanza cruciale, dato che – come abbiamo visto

---

<sup>49</sup> Claire Bishop in *Artificial Hells* (2012), parlando delle esperienze artistiche degli anni Novanta, osserva che il progetto “aspira a sostituire l'opera d'arte intesa come oggetto finito, con un processo sociale aperto, che si sviluppa fuori dallo studio dell'artista, che è basato sulla ricerca sul campo, che si può estendere nel tempo e mutare forma” (Bishop, 2015: 200-201).

sopra – è proprio nel contesto dei teatri di interazione sociale che si realizzano alcune delle esperienze teatrali che fanno uso di dispositivi installativi per veicolare la partecipazione delle persone coinvolte.

Come esempi paradigmatici sul versante del teatro di interazione sociale, Pedullà (2021: 63-64) porta quelli dello spettacolo *Mercuzio non vuole morire - la vera tragedia in Romeo e Giulietta* (2012) della Compagnia della Fortezza diretta da Armando Punzo,<sup>50</sup> e quello del laboratorio *Senza Confini*, del Teatro dei Due Mondi.<sup>51</sup> Il lavoro di Punzo, che si occupa di dirigere la compagnia teatrale del carcere di Volterra dal 1988, è uno spettacolo incentrato sulla figura di Mercuzio, che per non morire, ha bisogno dell'intervento di cittadini, studiosi, intellettuali, gente comune. Il progetto ha dato vita ad uno spettacolo messo in scena con il coinvolgimento dei cittadini: a Bologna, il Parco della Zucca di fronte al Museo per la Memoria di Ustica, si è trasformato nello scenario per uno spettacolo partecipato, dove sono confluiti centinaia di spettatori che avevano portato con sé una valigia e un libro ed erano disponibili a completare le scene costruite in tempo reale sotto la guida del regista, che dettava le istruzioni attraverso un megafono secondo un meccanismo che richiama in parte quello delle dinamiche partecipative ideate da Roger Bernat: gli spettatori-attori non sanno che cosa dovranno fare durante lo spettacolo, conoscono solo gli oggetti che dovranno portare con sé. Nel caso del lavoro di Punzo però la partecipazione degli spettatori consiste in un vero e proprio contributo drammaturgico, che – secondo il regista – deve essere consapevole. La coesistenza di questi meccanismi fa sì che il lavoro della Fortezza rappresenti per un verso un modello di teatro partecipato, per un altro elemento di tipo spettatoriale e interattivo, a conferma del fatto che i paradigmi individuati possono essere soggetti

---

<sup>50</sup> <http://www.compagniadellafortezza.org/new/> [23/04/2023].

<sup>51</sup> <https://teatroduemondi.it/> [23/04/2023].

a processi di ibridazione (Pedullà, 2021: 64). Il progetto *Senza Confini* del Teatro due Mondi è un laboratorio di teatro partecipato per attori e non-attori, rivolto a migranti, richiedenti asilo e cittadini di Faenza. *Senza Confini* ha prodotto negli anni numerosi progetti artistici partecipati finalizzati al dialogo interculturale, fra cui emblematico quello del recente progetto europeo *Mauerspringer* (2020), che ha coinvolto diverse compagnie europee nel lavoro sul teatro di strada come forma di espressione artistica e di incontro comunitario.

Un esempio che, secondo Pedullà (2021: 61), sintetizza bene le caratteristiche del *paradigma partecipato* è quello del progetto *Futuri Maestri* (2015-2017) della Compagnia Teatro dell'Argine,<sup>52</sup> che ha coinvolto con percorsi laboratoriali ragazzi provenienti da scuole di diverso ordine e grado della città di Bologna; il progetto è stato strutturato come la progettazione di un “viaggio verso l’utopia” attraverso cinque parole: amore, lavoro, guerra, crisi, migrazione, indagate dai ragazzi che hanno contribuito con le loro idee e riflessioni alla costruzione drammaturgia dello spettacolo. In altri casi i partecipanti portano testimonianze del loro passato, come in *Un’Odissea in Val Samoggia* (2028), parte del progetto *Territori del cucire* del Teatro delle Ariette, sviluppato nelle realtà marginali e periferiche del territorio attraverso incontri e relazioni con gli abitanti. I racconti di cittadini stranieri provenienti da paesi lontani divengono così parte dell’intreccio narrativo dell’*Odissea* e i partecipanti collaborano alla realizzazione delle scene, dei costumi, dell’allestimento e intervenendo nella recitazione; il percorso, articolato in cinque piazze di cinque piccoli paesi, porta ognuno alla ricerca della propria Odissea, in un reale incontro con la comunità di riferimento.

Uno degli strumenti praticati dalle esperienze riferibili al *paradigma partecipato* è quello del coro. Ciò avviene, oltre che nell’esperienza appena citata, con il coro dei naviganti

---

<sup>52</sup> <https://teatrodellargine.org/> [23/04/2023].

verso Itaca, nel progetto *Inferno* (2017) del Teatro delle Albe,<sup>53</sup> un'esperienza sviluppata a partire da una chiamata pubblica alla quale hanno aderito filosofi, scrittori e decine di cittadini che si sono messi in un viaggio alla scoperta dei gironi danteschi, ispirato al teatro di massa rivoluzionario di Majakowski e alla Sacra Rappresentazione medioevale. Il Teatro delle Albe ha ideato una “città-palcoscenico” in cui i partecipanti, una vera e propria comunità, si sono messi in viaggio alla scoperta dei gironi danteschi, dietro la guida di Ermanno Montanari e Marco Marinelli (Pedullà, 2021: 61-62).

Ciò che, secondo l'autrice, distingue il *paradigma partecipato* dai paradigmi precedenti è la dimensione del laboratorio, che, come luogo di incontro, confronto e dialogo con le comunità di riferimento a cui si rivolge, sta alla base delle esperienze che prevedono il contributo creativo dei partecipanti e che vedono “il teatro farsi comunità e la comunità farsi teatro” (Pedullà, 2021: 64).

In conclusione l'autrice porta una distinzione tra *teatro partecipato* e *teatro partecipativo*, termini che spesso vengono usati come sinonimi ma che secondo lei hanno valenze diverse. Se nel *teatro partecipativo* l'aggettivo sta ad indicare “tutte quelle forme in cui l'azione scenica presenta una partecipazione *in divenire*, e si rivolge ad un pubblico estemporaneo, non legato da alcun vincolo se non dalla partecipazione allo spettacolo”, nel *teatro partecipato* il participio passato sta ad indicare “un'azione giunta al suo completamento sul piano progettuale, sociale, laboratoriale, e in definitiva ‘comunitario’” (Pedullà, 2021: 66). Per esempio, Pedullà riporta che il regista Mimmo Sorrentino parla di teatro partecipato in riferimento alle sue esperienze di teatro laboratoriale volte all'inclusione sociale di persone in condizione di margine o di disagio (Sorrentino & Ponte di Pino, 2009). Nell'ambito delle esperienze del *teatro partecipativo* invece, l'autrice fa rientrare le

---

<sup>53</sup> <https://www.teatrodellealbe.com/> [23/04/2023].

dimensioni legate all'esperienza del paradigma immersivo, quelle riferibili al conflitto tra visione e reazione innescate dal *paradigma interattivo* e quelle che coinvolgono lo spettatore nelle azioni sceniche del *paradigma spett-attoriale* (Pedullà, 2021: 66). Consideriamo il fatto che la linea di demarcazione posta dall'autrice tra il *paradigma partecipato* e gli altri tre paradigmi non sempre sia individuabile in maniera netta, tenendo conto anche del fatto che in uno stesso progetto, come notato dalla stessa autrice, possano convivere più paradigmi nelle sue diverse fasi di sviluppo o nei diversi momenti della rappresentazione.

A qualunque dei quattro paradigmi sopra descritti si faccia riferimento, lo sfociare del teatro in una dimensione partecipativa ha permesso di superare la dicotomia tra attore e spettatore che ha caratterizzato l'attività scenica a partire dalle avanguardie storiche e ha liberato il potenziale del teatro per diventare una sorta di spazio di prova per la democrazia, un luogo in cui si è incoraggiati non solo a osservare, ma anche a essere critici, attivi e responsabili di ciò che accade (Burzyńska, 2016: 9).

Obiettivo della nostra ricerca è indagare come questo spazio di presa di parola e di posizione da parte del pubblico nel teatro possa essere favorito anche dalla presenza di installazioni artistiche che, proprio per la loro attinenza con le forme di partecipazione fin qui esposte, chiameremo *partecipative*.

**PARTE II****INSTALLAZIONI ARTISTICHE: TIPOLOGIE,  
ESPERIENZE,CONTAMINAZIONI**

## 4. Installazioni artistiche: tipologie, esperienze, contaminazioni

### 1. *Installation art*

Come osserva Claire Bishop (2005: 6), il termine “*installation art*” si riferisce vagamente a un tipo di arte nel quale l’osservatore può fisicamente entrare e che spesso è descritta come teatrale, immersiva o esperienziale, ma è talmente ampia la varietà di manifestazioni, contenuti e obiettivi delle opere prodotte al giorno d’oggi e la libertà con cui la definizione viene usata, che la parola “installazione” si ritrova quasi priva di un significato specifico. Centrale resta comunque la posizione riconosciuta dall’installazione a un osservatore “incarnato”, i cui sensi sono coinvolti nella loro totalità (Bishop, 2005: 5).

L’importanza del ruolo dello spettatore è evidenziata anche da Julie Reiss (2001: XIII), che riconosce l’osservatore quale elemento fondamentale per il completamento dell’installazione. Fin da queste prime osservazioni risulta chiaro come la tematica sulle installazioni artistiche vada ad incrociare le riflessioni fin qui riportate sull’estetica relazionale, l’arte partecipativa e l’arte pubblica: in particolare l’importanza dello spettatore come soggetto privilegiato in qualità di collaboratore alla produzione del senso dell’opera (come già nella concezione di opera aperta di Umberto Eco); l’idea di opera d’arte come “processo” anziché come prodotto, ovvero qualcosa in cui poter “entrare” e di cui poter fare esperienza anziché solo qualcosa da vedere; la riscoperta di nuovi spazi di fruizione delle opere oltre alle gallerie e ai musei; l’attraversamento di diverse discipline artistiche, tra le quali la *performance art* riveste un ruolo particolarmente significativo.

Reiss nel suo studio *From margin to the center*, pubblicato per la prima volta nel 1999, si pone l’obiettivo di riempire un vuoto negli studi artistici, occupandosi di definire e

storicizzare la *installation art*<sup>54</sup> che all'epoca era ancora un termine relativamente nuovo, emerso diversi anni dopo rispetto a molti dei lavori a cui avrebbe già potuto essere applicato. L'autrice fa riferimento al termine "*environment*", usato per la prima volta da Allan Kaprow nel 1958 per descrivere i suoi lavori multimediali e poi preso in prestito dai critici – per più di due decenni – per descrivere certi tipi di lavori, mentre il passaggio al termine "installazione" è stato graduale. Reiss osserva come il primo numero di *The Art Index. The Oxford Dictionary of Art* a riportare il termine "installazione" è il volume 27, del novembre 1978-ottobre 1979, dove alla voce "*Installation*" si consiglia di "vedere *Environment (Art)*". Nei quattordici volumi successivi, l'installazione continua a essere indicizzata senza altri elenchi se non un riferimento incrociato ad "*Environment*". Solo nel volume 42, del novembre 1993-ottobre 1994, "*Installation*" compare con un vero e proprio elenco di articoli. A quel punto "*Environment*" cessa di essere una categoria (Reiss, 2001: XII). Secondo De Oliveira, durante gli anni Sessanta, l'idea di un'opera d'arte come *environment* (ambiente), venne elaborata per via del fatto fondamentale che lo spettatore, più che guardarla, dovrebbe abitarla, come abita il mondo (De Oliveira et al., 1994: 11): un concetto di "attraversamento" dell'opera d'arte che ritroveremo anche in diverse installazioni contemporanee, fra cui quelle dell'artista italiano Antonio Catalano, che esamineremo più avanti.

Reiss (2001: XIII) sottolinea come nelle installazioni artistiche ci sia sempre una relazione reciproca di qualche genere tra lo spettatore e l'opera, così come tra l'opera e lo spazio e tra lo spazio e lo spettatore, che è considerato parte integrante del completamento del lavoro. Secondo l'autrice, l'essenza dell'arte installativa è proprio la partecipazione dello spettatore, ma la definizione di partecipazione varia grandemente da un'artista all'altro e

---

<sup>54</sup> D'ora in avanti affiancheremo al termine "*installation art*" la traduzione "arte installativa", anche se ancora poco usata dalla critica italiana, o più semplicemente il termine "installazioni artistiche".

perfino tra un lavoro e l'altro di uno stesso artista. Partecipazione può significare offrire allo spettatore specifiche attività, o semplicemente richiedere agli spettatori di attraversare lo spazio e di confrontarsi con ciò che c'è. In ogni caso allo spettatore è richiesto di completare l'opera, il cui significato evolve dall'interazione fra i due. La partecipazione dello spettatore è così necessaria per l'arte installativa, che senza farne l'esperienza stretta, analizzare l'installazione risulta difficile.

Questo stretto vincolo tra installazioni artistiche e partecipazione è essenziale per la nostra ricerca, proprio perché riteniamo che la natura partecipativa e relazionale delle installazioni sia il motivo della loro diffusione in ambito teatrale quale parte integrante di proposte sceniche volte all'interazione sociale e alla partecipazione di pubblico e comunità.

Secondo Claire Bishop (2005: 5), la *installation art* differisce dunque dalle altre forme d'arte perché si rivolge direttamente allo spettatore come ad una concreta presenza nello spazio. In effetti, secondo l'autrice, la caratteristica chiave delle installazioni è proprio quella di richiedere la presenza di uno "spettatore incarnato", i cui sensi del tatto, odorato e udito sono altrettanto valorizzati di quello della vista. Lo spettatore dell'arte installativa è quindi un soggetto che viene sollecitato sensorialmente a interagire con l'opera, spesso attraverso una stimolazione molteplice, rivolta ad un coinvolgimento attivo.

Già De Oliveira aveva intuito la parentela tra l'installazione, in quanto disciplina ibrida, e altre discipline, in cui includeva oltre all'architettura, la *performance art* (De Oliveira et al., 1994: 7). Secondo l'autore, attraversando le frontiere tra discipline diverse, l'installazione è in grado di metterne in discussione l'autonomia individuale, l'autorità e – in ultima analisi – la loro storia e rilevanza per il contesto contemporaneo. La diffusione dell'installazione in specifici luoghi non artistici, continua a figurare anche tra le preoccupazioni degli artisti. L'attivazione del luogo o del contesto dell'intervento artistico

suggerisce una lettura localizzata e altamente specifica dell'opera e riguarda non solo l'arte e i suoi confini, ma il continuo avvicinamento o addirittura la fusione tra arte e vita.

Se Reiss, tentando di tracciare una storia della *installation art* riconosce come suoi immediati precedenti gli *environment* di Allan Kaprow, De Oliveira individua “forme simili” all'arte installativa già nel futurismo, nei collage cubisti, nei *readymades* e nei contributi alle esibizioni surrealiste di Duchamp, nel dadaismo e nelle costruzioni di Schwitters e Baader, nell'approccio costruttivista allo spazio, nello “spazialismo” di Fontana, negli *happenings*, in Fluxus, nel minimalismo, nella *land art*, nel concettualismo, nell'arte povera e in altri ancora (De Oliveira et al., 1994: 9); trattandosi, in sintesi, di storia dell'arte moderna, ciò di cui c'è bisogno, secondo l'autore, è di estrapolare da questa storia alcuni concetti, in particolare la nozione che spazio e tempo (inteso come durata) costituiscano essi stessi materiale artistico, oltre alla necessità di tener conto della tendenza – osservabile nel modernismo – dell'arte di fondersi con la vita. Un momento cruciale dell'affermarsi del paradigma installativo è rappresentato, secondo De Oliveira, dagli *happening* di John Cage, in cui si assiste ad uno slittamento di senso dall'arte intesa come oggetto all'arte intesa come processo, dall'arte come “cosa” a cui rivolgersi, all'arte come qualcosa che avviene nell'incontro tra lo spettatore e un insieme di stimoli.

Contemporaneamente allo sviluppo degli *happening* negli Stati Uniti, in Europa si è vista la formazione dell'Internazionale Situazionista, nel 1957, il cui principale ideologo fu il pittore Asger Jorn, insieme a Guy Debord. Il primo numero della rivista *International Situationniste* viene pubblicato nel giugno 1958 a Parigi e indicato come “bollettino centrale” di tutte le sezioni, dislocate in diversi paesi, che compongono l'omonimo movimento. Secondo la prassi del movimento, si trovano sulle pagine della rivista inserti pubblicitari, fumetti e fotografie *détournati*, allo scopo di contestare i meccanismi di persuasione e gli

interessi occulti che regolano la società dei consumi. Alle immagini si affiancano le notizie relative alle attività dell'Internazionale Situazionista, in particolare alle conferenze, e interventi di ambito estetico e politico più rilevanti nella delineazione del programma del movimento. Sul primo numero viene pubblicato l'articolo *La lutte pour le controle des nouvelles techniques de conditionnement*, in cui si insiste sulla necessità dell'appropriazione dei mezzi di produzione per garantire piena autonomia al lavoro estetico. Compaiono inoltre le *Thèses sur la revolution culturelle*, in cui Debord promuove il passaggio da un'arte "rivoluzionaria utopistica" a un'"arte rivoluzionaria sperimentale" che si applichi direttamente alla pratica quotidiana. Tale istanza, al centro del programma situazionista, si accompagna alla contestazione di tutte le istituzioni e le espressioni artistiche precedenti, comprese quelle d'avanguardia, legate alla concezione borghese dell'arte come sfera separata dalla quotidianità. Il primo numero, non a caso, è aperto da un editoriale contro le deviazioni del Surrealismo, riassorbito dallo stesso sistema culturale dominante che si era proposto di rovesciare e contiene un elenco di definizioni, alcune delle quali significative per lo sviluppo di una visione estetica che vede l'arte nel contesto della vita quotidiana, piuttosto che in un ambito distinto da essa: l'idea stessa di "situazione", un momento della vita concretamente costruito dall'organizzazione collettiva di un ambiente unitario e di un gioco di eventi. De Oliveira osserva come stava cominciando a farsi strada l'idea che lo spettatore fosse importante e che il significato dell'arte fosse prodotto attivamente nella sua ricezione o nel suo consumo tanto quanto nella sua produzione (De Oliveira et al., 1994: 26). La crescente consapevolezza dell'importanza dello spettatore è insita nell'idea di "psicogeografia", uno dei concetti principali trattati dai situazionisti, intesa come lo studio degli effetti specifici dell'ambiente geografico, consapevolmente organizzato o meno, sulle emozioni e sui comportamenti degli individui. Un altro termine significativo, correlato alla psicogeografia, è

il termine “*dérive*” utilizzato per descrivere il passaggio attraverso una serie di ambienti diversi nel tentativo di osservarne gli effetti sulla persona. Anche la nozione di “*detournement*” intesa come appropriazione di artefatti estetici precedentemente esistenti al fine di deviarne il significato o l’intento, è rilevante per definire l’arte installativa contemporanea.

Torna qui significativo osservare, seguendo il discorso di De Oliveira, come l’arte che riconosce la presenza dello spettatore sia stata condannata come teatrale da Michael Fried (1967: 5), che vede la teatralità come la spaccatura tra il minimalismo e il modernismo e, per estensione, tra il modernismo e ogni arte che includa lo spettatore (De Oliveira et al., 1994: 27). Fried, critico nei confronti del Minimalismo, cercava la sconfitta dell’oggettività nella “forma” e la manifestazione istantanea dell’opera in tutti i suoi aspetti, in modo da superare la durata necessaria al suo svolgimento. L’esperienza dell’arte minimale era per Fried un’istanza di “teatro”: il significato si dispiegava come conseguenza della consapevolezza dello spettatore della sua relazione – psicologica, fisica e immaginativa – con l’oggetto. Da questo momento in poi, l’intrinseca relatività dell’esperienza di visione divenne uno dei fattori cruciali esplorati dagli artisti. L’affermazione di Fried (1967: 10) secondo cui “l’arte degenera quando si avvicina alla condizione del teatro” era un tentativo di respingere come sgradevole la consapevolezza che le certezze e le norme delle varie forme d’arte erano state destabilizzate.

Stando a quanto rilevato finora, possiamo offrire una prima definizione di arte installativa come una forma artistica ibrida, che presenta caratteristiche teatrali, immersive o esperienziali, in cui il ruolo dello spettatore è parte integrante del completamento del lavoro.

Pur prevedendo sempre la presenza di “oggetti” – intesi come elementi spaziali o comunque elementi dotati di una tridimensionalità in cui “entrare”, “muoversi”, da

“attraversare”, da “percepire”, o con cui “interagire” – si tratta di una disciplina che offre un’idea di opera d’arte come processo anziché come prodotto e che si presta all’attraversamento di diverse forme artistiche, in particolare quello delle arti performative. Ci allineiamo a Julie Reiss quando riconosce l’essenza dell’arte installativa nella partecipazione dello spettatore e individuiamo nella specifica valenza di tale partecipazione un discrimine essenziale. Parallelamente, riconosciamo nella teatralità, criticata da Fried riferendosi al minimalismo, non un limite ma un’opportunità interpretativa per stabilire un nesso virtuoso tra installazioni e teatro, e, contestualmente, trovare nei paradigmi del teatro partecipativo individuati da Pedullà, analizzati nel capitolo precedente, una possibilità di categorizzazione valida anche per l’ambito installativo.

## **2. Tipologie di installazioni artistiche: la proposta di Claire Bishop**

Il capovolgimento prospettico del rapporto opera-spettatore costituisce uno dei punti nevralgici della ricerca condotta da Claire Bishop (2005). Chi è lo spettatore della *installation art*? Che tipo di partecipazione mette in atto nell’opera? Perché l’installazione si preoccupa di enfatizzare l’esperienza diretta e che tipo di esperienza offre? Bishop tenta di rispondere a queste questioni approcciando la tematica da una prospettiva critica, più che storica; le sue classificazioni offrono una pista, per certi versi complementare a quella dei paradigmi del teatro partecipativo offerta da Pedullà sul versante teatrale, utile all’interpretazione delle installazioni artistiche applicate al teatro.

Nel volume *Installation Art: A Critical History* (2005), Bishop unisce l’analisi storica dell’arte installativa all’indagine teorica sul decentramento del soggetto, preannunciata dalla filosofia post-stutturalista, approdando infine ad una serie di esempi chiarificanti, atti a definire le diverse tipologie d’installazione artistica. Il binomio “installazione-

decentramento”, baluardo della crisi che investe l’adozione di un punto di vista unico e centrale (perpetrato nei principi prospettici rinascimentali), presuppone l’incorporazione dello spettatore all’interno dell’opera installativa, sottoponendolo alla sperimentazione di punti di vista plurimi. La letterale presenza dello spettatore all’interno di un’installazione artistica è infatti – secondo Bishop (2005: 8) – la chiave di lettura di questa prassi, in quanto costituisce il presupposto per una percezione attiva e partecipata dell’opera e favorisce la nascita di ciò che può essere definito il trionfo di una nuova “prospettiva multipla”, per abbracciare le diverse esperienze di fruizione che si possono sperimentare di fronte a un dispositivo installativo.

Proprio le diverse tipologie di esperienza che le installazioni possono prefigurare per il proprio fruitore, guidano la riflessione di Bishop intorno a quattro modalità, che secondo l’autrice dovrebbero essere considerate come quattro torce con cui gettare luce sulla storia della *installation art*. L’argomentazione di partenza è, come abbiamo visto, che l’arte installativa presuppone un soggetto osservatore che entra fisicamente nell’opera per farne esperienza, e che è possibile classificare le opere installative in base al tipo di esperienza che strutturano per lo spettatore.

Naturalmente, secondo Bishop (2005: 10-11), è possibile affermare che tutta l’arte presuppone un “soggetto”, nella misura in cui è realizzata da un soggetto (l’artista) ed è ricevuta da un altro soggetto (lo spettatore). Nel caso della pittura e della scultura tradizionali, tuttavia, ogni elemento di questa comunicazione a tre vie (artista/opera d’arte/spettatore) è relativamente discreto. Al contrario, la *installation art*, fin dai suoi esordi negli anni Sessanta, ha cercato di rompere radicalmente con questo paradigma: invece di realizzare un oggetto autonomo, gli artisti hanno iniziato a lavorare in luoghi specifici, dove l’intero spazio era trattato come un’unica situazione in cui lo spettatore entrava. Il modo in cui le

installazioni strutturano un rapporto così particolare e diretto con lo spettatore si riflette nel processo di scrittura di tali opere, rendendo difficile discutere di opere che non si sono vissute in prima persona. Il punto è ulteriormente rafforzato dal problema di come illustrare le installazioni fotograficamente: la necessità di essere fisicamente all'interno di un'installazione tridimensionale rende la documentazione fotografica ancora meno soddisfacente di quando viene utilizzata per riprodurre la pittura e la scultura.

Nel libro di Bishop (2005), la storia del rapporto della *installation art* con lo spettatore è sostenuta da due idee. La prima è l'idea di "attivare" il soggetto che guarda e la seconda è quella di "decentrare" il soggetto stesso, ovvero procurare un decentramento cognitivo e sensoriale rispetto all'esperienza canonica della fruizione artistica. Poiché il fruitore si rivolge direttamente a ogni opera installativa, si pone l'accento sull'immediatezza sensoriale, sulla partecipazione fisica e su una maggiore consapevolezza degli altri visitatori che diventano parte dell'opera. Questa necessità di muoversi intorno e attraverso l'opera per sperimentarla attiva lo spettatore, in contrasto con l'arte che richiede semplicemente una contemplazione ottica (considerata passiva e distaccata). Questa attivazione è inoltre considerata emancipatoria, poiché è analoga all'impegno dello spettatore nel mondo. Viene quindi implicata una relazione transitiva tra la "spettatorialità attivata" e l'impegno attivo nell'arena socio-politica (Bishop, 2005: 11).

L'idea del "soggetto decentrato" corre parallelamente a questo. Il fatto che l'ascesa della *installation art* sia contemporanea all'emergere di teorie sul soggetto come elemento decentrato è uno degli assunti di base su cui ruota il testo di Bishop. Queste teorie – che proliferano negli anni Settanta e sono ampiamente descrivibili come post-strutturaliste – cercano di fornire un'alternativa all'idea di spettatore implicita nella prospettiva rinascimentale, cioè sostituire un soggetto umanista razionale, centrato e coerente, con un

soggetto frammentato, multiplo e decentrato, dai desideri e ansie inconsci, con un rapporto interdipendente e differenziale con il mondo, o dall'ideologia dominante e da strutture sociali preesistenti. Di conseguenza, le prospettive multiple dell'arte d'installazione sono viste come un sovvertimento del modello della prospettiva rinascimentale, perché negano allo spettatore un luogo ideale da cui osservare l'opera (Bishop, 2005: 13), offrendogli per contro una prospettiva più personalizzata ed esperienziale.

Come vedremo fra poco, la maggioranza degli esempi portati da Bishop per esemplificare le diverse categorie installative, risalgono agli anni tra il 1965 e il 1975, ovvero la decade in cui la *installation art* vede la sua affermazione: è proprio in quegli anni infatti che i maggiori stimoli teorici vengono messi a fuoco, soprattutto quelli relativi alle idee di immediatezza amplificata, di soggetto decentrato (Barthes, Foucault, Lacan, Derrida) e delle implicazioni politiche della spettatorialità attiva.

Ci occuperemo ora brevemente di illustrare le quattro categorie individuate da Bishop, focalizzandoci sulle principali caratteristiche di ognuna, che ci offriranno un termine di paragone "storico" nell'approccio critico alle installazioni artistiche applicate al teatro contemporaneo di cui tratteremo negli studi di caso.

### ***La scena del sogno***

La prima categoria individuata dall'autrice e identificata con il suggestivo titolo "The dream scene" è organizzata intorno a un modello di soggetto psicologico, o meglio ancora psicanalitico, influenzato dagli scritti di Sigmund Freud.

Bishop (2005: 14) usa come esempio per introdurre questa prima categoria "onirica" dell'arte installativa l'opera *The Man Who Flew into Space from his Apartment*, datata 1985, dell'artista russo Ilya Kabakov. L'opera è definita dall'autore stesso come un'"installazione totale", proprio perché presenta una scena immersiva in cui lo spettatore fisicamente entra

Kabakov, 1995). Anche in questo caso, ritorna un legame con il teatro: il lavoro di Kabakov è spesso descritto come “teatrale”, nel senso che assomiglia a un set teatrale o cinematografico e l’autore stesso, che è anche uno degli artisti ad aver maggiormente teorizzato relativamente all’arte installativa, si riferisce allo spettatore come all’“attore” principale dell’installazione e identifica l’artista installativo come il “regista” di un’opera drammatica ben strutturata. L’idea dell’“installazione totale” di Kabakov offre un particolare modello di esperienza visiva che prevede non solo il coinvolgimento fisico dello spettatore immerso in uno spazio tridimensionale, ma anche un coinvolgimento di tipo psicologico. L’autore spesso descrive questo effetto come un “inglobamento”, in quanto lo spettatore non è solo circondato da uno scenario, ma in qualche modo è “sommerso” dall’opera (Kabakov, 1995: 275).

L’esibizione dell’Internazionale Situazionista del 1938, realizzata sotto la direzione di Marcel Duchamp e con il contributo di Man Ray, Salvador Dalí, George Hugnet e Benjamin Péret alle Galerie des Beaux-Arts di Parigi, è considerata da Bishop un esempio precursore dell’installazione totale di matrice immersiva, paradigmatica della categoria onirica, costituita da opere che immergono lo spettatore in un ambiente onirico e psicologicamente assorbente (Bishop, 2005: 10). Innanzitutto la mostra cercò di trasformare il grandioso arredamento della galleria, che stonava con l’estetica surrealista: i tappeti rossi e i mobili d’epoca vennero rimossi, mentre la luce del giorno fu oscurata da sacchi di carbone sporchi appesi al soffitto. Accanto a uno dei letti c’era uno stagno, realizzato da Salvador Dalí, con ninfee e circondato da canne e muschio, e la sala centrale della mostra faceva un appello diretto ai sensi dello spettatore: il poeta Benjamin Péret installò una macchina per la tostatura del caffè, che conferiva all’intera stanza un odore meraviglioso, mentre un’inquietante colonna sonora registrata con le voci isteriche dei detenuti di un manicomio permeava la galleria, con l’intenzione di spegnere ogni desiderio di ridere e scherzare da parte dei visitatori.

Utilizzando una metafora ferroviaria, Georges Hugnet descrive la mostra come una stazione per l'immaginazione e il sogno, una piattaforma di partenza per le libere associazioni inconse del visitatore. Secondo Bishop (2005: 20), la “scena da sogno” dell'Esibizione Surrealista del 1938 può essere vista come un tentativo simile di presentare allo spettatore un incontro psicologicamente carico, al fine di rompere e destabilizzare gli schemi di pensiero convenzionali, in cui l'equazione tra la *mise-en-scène* della mostra e l'immaginario imprevedibile e irrazionale dei sogni è confermata dalla presenza di letti in ogni angolo della galleria.

L'autrice fa rientrare in questa categoria anche gli *environments* e gli *happenings* di Allan Kaprow e John Cage, di cui abbiamo già parlato, entrambi focalizzati sulla figura dello spettatore come parte integrante dell'opera. Kaprow in particolare insisteva sul fatto di non installare qualcosa che andasse guardato, bensì qualcosa all'interno di cui agire, qualcosa che dovesse essere “partecipato” dai visitatori, che in questo modo diventavano co-creatori. Questa inclusione dello spettatore poneva su di esso una responsabilità maggiore di quella che aveva avuto in precedenza. Ai suoi occhi, l'attivazione dello spettatore aveva un imperativo morale: gli *environments* e gli *happenings* non erano solo un nuovo stile artistico ma una presa di posizione umana di grande urgenza, e il loro status professionale come arte era meno rilevante che la loro istanza come impegno esistenziale (Kaprow, 1958: 11).

### ***Percezione intensificata***

La seconda categoria, nominata da Bishop “Percezione intensificata”, prende come punto di partenza il filosofo francese Merleau-Ponty, che con la traduzione inglese del 1962 della sua *Fenomenologia della Percezione* (1945), influenzò la teorizzazione della scultura minimalista negli anni Sessanta, e la comprensione dell'esperienza corporea intensificata da parte dello spettatore. Questa seconda tipologia di installazioni è quindi organizzata intorno a

un modello fenomenologico di visione del soggetto, in cui – secondo la prospettiva offerta da Merleau-Ponty – soggetto e oggetto non sono entità separate, ma reciprocamente connesse e interdipendenti, e in cui la percezione non è solo una questione visiva ma coinvolge l'intero corpo dello spettatore (Bishop, 2005: XX o Merleau-Ponty, 1945: XX?). Bishop (2005: XX) porta come classici esempi di sculture minimaliste i poliedri di compensato di Robert Morris, le scatole di plexiglass di Donald Judd e i mattoni di Carl Andre. Bishop nota come, sebbene l'inerte semplicità di opere in cui la composizione e le relazioni interne sono ridotte alla semplice struttura geometrica abbiano portato spesso a definire il Minimalismo come un'arte disumana, anti-espressiva e noiosa, l'incontro con le opere in carne e ossa suscita un'impressione molto diversa nello spettatore. Camminando intorno a una scultura minimalista, si verificano due fenomeni: in primo luogo, l'opera accresce la consapevolezza – nello spettatore – del rapporto tra essa e lo spazio in cui è esposta; in secondo luogo, l'opera riporta l'attenzione sul processo di percezione. Un altro fattore che determina la qualità del rapporto dello spettatore con gli oggetti minimalisti è la loro dimensione: le opere grandi sovrastano, mentre quelle piccole favoriscono la privacy e l'intimità. È significativo che la maggior parte delle sculture minimaliste si collochi in una via di mezzo tra questi due estremi (Bishop, 2005: 53): secondo Michael Fried (1967: 15), è proprio questa scala “a misura d'uomo” a conferire a tali opere una “sorta di presenza scenica”. L'autore sostiene che l'arte minimalista condivide il suo spazio e il suo tempo con quello degli spettatori (piuttosto che trasportarli in un altro mondo), dunque è più simile a una rappresentazione teatrale che a una scultura. La sua argomentazione si basa sull'idea di temporalità: piuttosto che esistere in un tempo e in un luogo trascendenti, le sculture minimaliste rispondono all'ambiente in cui si trovano. L'esperienza della visione è quindi segnata dalla “durata”, come il teatro, perché sollecita direttamente la presenza dello spettatore, a differenza della trascendente

“istantaneità” che Fried riteneva essere propria della condizione di fruizione dell’arte visiva. Come già osservato, l’autore ha usato l’espressione “teatralità” proprio per indicare questa indesiderata contaminazione tra discipline artistiche.

Altri esempi di installazioni che Bishop fa rientrare in questa seconda categoria sono quelle di Robert Irwin, James Turrell, Doug Wheeler, Bruce Nauman, Maria Nordman, Larry Bell e Michael Asher, autori che, come risposta al Minimalismo, si concentrano soprattutto sul carattere effimero dell’esperienza sensoriale dello spettatore. Molti lavori di questi artisti sono collocati all’interno di spazi finemente regolati e privi di qualsiasi oggetto materiale. Bishop usa l’espressione “light and space” (luce e spazio) per caratterizzare la predilezione di questi artisti per gli interni vuoti in cui la percezione dello spettatore di fenomeni sensoriali contingenti (luce solare, suono, temperatura) diventa il contenuto dell’opera (Bishop, 2005: 56). Le installazioni di Robert Irwin sono paradigmatiche di questa risposta smaterializzata alla percezione fenomenologica. Irwin considera la *installation art* come un modo per liberare l’esperienza percettiva dello spettatore e permettere di sentire l’atto stesso del vedere. Egli considera l’aumento di consapevolezza e l’inclusione dello spettatore nell’opera come una posizione etica, anche se la responsabilità di cui parla sembra essere – secondo Bishop – ben lontana dalla “presa di coscienza” politica dei suoi contemporanei. Il fine ultimo di Irwin, che emerge dalle sue stesse parole quando afferma che la sua ambizione è solo quella di rendere lo spettatore un po’ più consapevole di quanto sia bello il mondo, sembra essere semplicemente quello di aprire gli occhi del visitatore sul potenziale etico del mondo quotidiano così com’è (Irwin, 1993: 173).

Bishop riconduce a questa categoria anche i lavori della seconda ondata di arte astratta brasiliana, il Neo-Concretismo degli anni Sessanta, che reagì manipolando le forme astratte del Costruttivismo in situazioni ambientali che circondavano e coinvolgevano direttamente lo

spettatore. L'autrice (Bishop, 2005: 63) si sofferma sui lavori di Lygia Clark (in particolare sugli oggetti multi-pannello manipolabili da parte dello spettatore, che a metà degli anni Sessanta assunsero la forma di giocattoli più morbidi e malleabili per sollecitare un'accentuata percezione sensoriale come stimolo diretto all'esplorazione psicologica).

D'altra parte, l'opera di Hélio Oiticica aveva un'inclinazione più sociale e politica, coinvolgendo l'architettura delle *favelas* e le comunità che le abitavano. Inoltre, gli scritti di Oiticica sulla percezione dello spettatore, l'interattività e l'esperienza vissuta sono un punto di riferimento cruciale, non solo per questa categoria ma per la storia dell'arte installativa nel suo complesso. A metà degli anni Sessanta, Oiticica aveva sviluppato una serie di oggetti che sarebbero diventati gli elementi costitutivi dei suoi ambienti successivi, i più importanti dei quali erano i *penetrables*. Inizialmente prodotti in forma di *maquette*, i *penetrables* utilizzavano pannelli di colore per creare strutture architettoniche dall'aspetto temporaneo. Lo spettatore doveva "penetrare" l'opera fisicamente ed è significativo che la descrizione di Oiticica anticipi il tema multiprospettico ribadito dagli artisti occidentali dell'installazione nel decennio successivo. Alla base di tutti gli ambienti tattili e sensoriali di Oiticica era presente il desiderio di superare l'esperienza "passiva" della visione di opere d'arte bidimensionali. L'artista ha contrapposto fin dall'inizio la partecipazione dello spettatore alla pura contemplazione trascendentale. A differenza dell'Europa e degli Stati Uniti, dove la prospettiva monodirezionale veniva considerata analoga a un'ideologia di dominio (fosse esso colonialista, patriarcale o economico), l'enfasi brasiliana sulla spettatorialità attivata era una questione di urgenza esistenziale (Bishop, 2005: 64).

Come abbiamo visto parlando dell'esperienza del Teatro dell'Oppresso di Augusto Boal, che si sviluppa nello stesso contesto di repressione politica e muovendosi a partire dalle stesse istanze "liberatorie", dal 1968 in poi il governo brasiliano sospese i diritti

costituzionali e risulta impossibile considerare la spinta verso l'interattività e la percezione sensuale del corpo nell'arte brasiliana degli anni Sessanta se non come un'esigenza politica ed etica di fronte alla dittatura (Bishop, 2005: 63). La pienezza sensoriale delle installazioni di Oiticica si è quindi concentrata su un'idea di emancipazione individuale da forze governative e autoritarie oppressive. Egli sviluppò il termine "sovra-sensoriale" per spiegare il potenziale emancipatorio del suo lavoro che, si sperava, potesse liberare l'individuo dal suo condizionamento oppressivo, in quanto irriducibile al prodotto di consumo o limitabile dalle forze statali (Oiticica, 1967: 130).

Nella vasta panoramica di artisti e opere offerte da Bishop (2005: XX) citiamo ancora il lavoro di Vito Acconci, nel contesto della critica alla scultura minimalista che gli artisti della generazione successiva svilupparono a New York negli anni Settanta. La sua opera presenta una convergenza tra installazione, *performance* e arte concettuale, da *performance* allestite all'esterno della galleria è passato a *performance* all'interno dell'ambiente stesso, per poi abbandonare del tutto la *performance* a favore della presentazione di oggetti di scena residui in installazioni in cui gli spettatori sono tenuti a esibirsi da soli. In quest'ultima mossa, il ruolo attivo dello spettatore è stato visto come una motivazione esplicitamente politica: incoraggiando lo spettatore a interagire con l'installazione si sperava di aumentare direttamente la consapevolezza e di produrre un rapporto attivo con la società in generale. La sua opera più controversa è *Seedbed* (1972), in cui l'autore compiva atti di autoerotismo sotto il pavimento di legno installato alla Sonnabend Gallery a Soho. Il pubblico al di sopra di lui si trovava a passeggiare in uno spazio vuoto in cui figurava il solo pavimento in legno, sotto cui si trovava l'artista che vocalizzava le sue fantasie erotiche al pubblico della galleria. L'autocoscienza che Fried trovava scomodamente "teatrale" nella scultura minimalista diventava, in *Seedbed*, acutamente intima: ogni movimento fisico udibile da parte del

visitatore scatenava una marea di ambigue fantasie verbali da parte dell'artista. Il visitatore era coinvolto nell'installazione-performance e questa complicità era rinsaldata dal suggerimento che senza lo spettatore egli non sarebbe stato in grado di esibirsi con successo. *Seedbed* sembra quindi essere una critica del Minimalismo e del suo soggetto osservatore: sebbene la scultura minimalista metta in primo piano la percezione dello spettatore, il visitatore è in grado di percepire la sua opera.

### ***Assorbimento mimetico***

La terza categoria, definita da Bishop "Assorbimento mimetico", torna a guardare a Freud e in particolare alla rivisitazione del suo testo *Al di là del principio di piacere* (1920) negli anni Sessanta e Settanta da parte di Jacques Lacan e Roland Barthes. Il tipo di arte installativa discussa in questa categoria ruota attorno all'idea freudiana di abbandono della libido e di disintegrazione del soggetto. Si tratta, nella ricognizione di Bishop (2005: 82), di installazioni che giocano con l'idea di oscurità, con la dislocazione di specchi, auto-annullamento dell'autore, frammentazioni tecnologiche: il tipo di esperienza che queste installazioni generano nello spettatore è diametralmente opposto alla scultura minimalista e alle installazioni post-minimaliste. Piuttosto che accrescere la consapevolezza del corpo che percepisce e dei suoi confini fisici, queste installazioni suggeriscono la dissoluzione: sembrano spiazzare o annientare il senso di sé dello spettatore immergendolo nell'oscurità, nei colori saturi o riflettendo la sua immagine in un'infinità di riflessi speculari. Le installazioni post-minimaliste sono invariabilmente spazi di luce, in cui i limiti fisici del corpo sono stabiliti e confermati dal loro rapporto con le coordinate sensibili di uno spazio dato. Al contrario, nelle opere discusse in questa terza categoria, la possibilità di localizzarsi in relazione allo spazio è diminuita, perché questo spazio è oscurato, confuso o in qualche modo intangibile (Bishop, 2005: 82).

Tra i vari esempi portati da Bishop ne citiamo alcuni. In primo luogo, le installazioni dell'artista americano James Turrell, nelle quali, fin dai tardi anni Sessanta, gli spettatori attraversano un corridoio disorientante, dove il buio pesto spegne ogni residuo di luce diurna, prima di emergere finalmente in un ampio spazio più scuro, infuso di colori profondi. Questi colori si intensificano man mano che i coni e i bastoncelli degli occhi del visitatore si adattano alla diminuzione della luce, un processo che può durare fino a quaranta minuti. Per molto tempo, quindi, non è possibile identificare i confini della stanza, né vedere il proprio corpo, né distinguere i colori e le forme esterne da quelle che sembrano provenire dall'interno degli occhi. In alcune delle opere più buie di Turrell, come *Wedgework III 1969*, lo spettatore si accorge di un cuneo di luce blu intenso e incandescente al di là del proprio corpo e questo spazio di luce è insondabilmente buio (Bishop, 2005: 85). Un altro esempio portato da Bishop è quello dei padiglioni di Dan Graham (1980), in cui lo spettatore è reso consapevole dell'interdipendenza della propria percezione con quella degli altri spettatori attraverso vetri e specchi riflettenti, utilizzati per sconvolgere l'idea che la soggettività sia stabile e centrata. Fin dai primi anni Sessanta e per tutti gli anni Settanta si assiste a un notevole aumento del numero di artisti che incorporano lo specchio nelle loro opere. Non tutti assumono la forma di installazioni, come ad esempio la serie dei *Mirror Paintings* (1962) di Michelangelo Pistoletto. Per la maggior parte, questo uso degli specchi nasce come logica estensione dell'interesse per la percezione fenomenologica di questo periodo: le superfici riflettenti erano un materiale ovvio con cui far letteralmente "riflettere" gli spettatori sul processo della percezione. Non è una coincidenza che il saggio di Jacques Lacan su "Lo specchio" sia stato tradotto in inglese proprio in questo periodo (1968): l'argomentazione di Lacan è sostenuta dall'idea che l'atto letterale della riflessione sia formativo per l'Io e destabilizzi la sua fragile apparenza. Questo effetto è ben dimostrato da due installazioni esposte a pochi mesi di

distanza l'una dall'altra nel 1966, entrambe con un doppio titolo appropriato: *Kusama's Peep Show*, noto anche come *Endless Love Show*, di Yayoi Kusama e *Room 2*, successivamente ribattezzata *Mirror Room*, di Lucas Samaras. A differenza dei lavori di Robert Morris e Dan Graham, gli specchi nelle opere di Kusama e Samaras non corroborano lo spazio-tempo presente dello spettatore, ma offrono un'esperienza mimetica di frammentazione (Bishop, 2005: 90).

Osserviamo come le prime tre categorie individuate da Bishop facciano riferimento ad una tipologia di partecipazione prevalentemente immersiva e sensoriale, ricorrente anche in alcune delle esperienze di teatro partecipativo di cui abbiamo trattato nel capitolo precedente e che ritroveremo in diverse opere installative che andremo ad analizzare. Ci sembra essenziale segnalare, a fronte di una certa assonanza per quanto riguarda le tematiche toccate dagli artisti e le tipologie di esperienza che intendono sollecitare nel visitatore, sostanziali differenze, nelle forme e nei contenuti, tra le opere di matrice minimalista e concettuale portate ad esempio da Bishop e le installazioni concepite in ambito teatrale, in cui la partecipazione è spesso mediata dalla presenza degli artisti-attori e dall'uso del verbale come veicolo di comprensione dell'opera stessa.

### ***Spettatorialità attiva***

La quarta categoria, definita da Bishop "Spettatorialità attiva", analizza una tipologia di installazioni che pone lo spettatore attivo come soggetto politico, esaminando i diversi modi in cui le critiche post-strutturaliste della democrazia, come quelle di Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, hanno influenzato la concezione dello spettatore sulla *installation art*. L'autrice nota come sia sempre più evidente che la spinta all'attivazione dello spettatore venga col tempo sempre più equiparata a un desiderio di azione politica. La presenza attiva dello spettatore all'interno dell'opera ha implicazioni più politiche ed etiche rispetto alla

visione dell'arte tradizionale. È implicita una relazione transitiva tra l'attivazione dello spettatore e l'impegno attivo nella più ampia arena sociale e politica.

Secondo Bishop (2005: 102), qualsiasi discussione sulla società e sulla politica in relazione alla *installation art* dovrebbe iniziare con l'artista tedesco Joseph Beuys, la cui opera rappresenta per molti versi un punto di incontro tra le pratiche artistiche politicizzate dei primi e dei tardi anni Sessanta. Le attività di Beuys rientrano in due aree distinte: una produzione artistica che comprende scultura, disegno, installazione e *performance*, e un attivismo politico diretto. L'idea chiave alla base di tutte le attività di Beuys è la nozione di "scultura sociale", in cui il pensiero, il discorso e la discussione sono considerati materiali artistici fondamentali. L'idea di spettatorialità attiva in Beuys viene esaminata come pratica estetica politicizzata. L'artista considerava il mondo spiritualmente alienato dal suo rapporto con la natura e riteneva che la creatività fosse la chiave dell'emancipazione e dell'autodeterminazione individuale. Egli sosteneva che solo l'arte poteva fornire uno spazio di "attività ludica" libero dal rapporto mezzi-fini del capitalismo (Adriani, 1979: 246-9). Nel 1970 formò *The Organization for Direct Democracy* attraverso un referendum e utilizzò le mostre come mezzo per promuovere questa campagna presso un pubblico più vasto. Nel decennio successivo, i dibattiti e i dialoghi pubblici divennero un aspetto sempre più importante della pratica di Beuys, in cui egli esponeva le sue idee su "un concetto ampliato di arte" e sull'importanza della scultura sociale. È significativo che questi dialoghi non fossero concepiti come *performance art*, anche se si svolgevano all'interno di gallerie e spesso duravano molte ore, e oggi verrebbero quasi certamente descritti come tali. Bishop osserva che, se confrontate con gli scritti di molti altri artisti di questo periodo, le trascrizioni dei dibattiti di Beuys si distinguono per il loro carattere circolare: l'autore sembra sostenere un interminabile lungo dialogo che non cerca mai di formulare conclusioni, ma solo di mettere

in moto idee. Alla fiera *Documenta 5* (1972), Beuys propose la sua campagna per la democrazia diretta sotto forma di un'installazione basata sul dibattito, *The Bureau for Direct Democracy*, un ufficio che si presentava come l'esatta copia del suo quartier generale a Düsseldorf e in cui l'artista lavorò per tutta la durata della mostra; il pubblico poteva accedere direttamente dalla strada e ottenere informazioni sulla campagna politica dell'artista, spostata a Kassel con lo scopo di raggiungere un pubblico più vasto. Beuys considerava l'attivismo politico come un'estensione della sua pratica artistica e non viceversa; credeva nel potere trasformativo della creatività: per lui l'arte era un percorso di autorealizzazione individuale, indivisibile dalla comprensione della spiritualità come forza che ci integra con il nostro ambiente. La scultura sociale può quindi essere intesa come un precursore dell'arte installativa contemporanea, che presuppone un soggetto osservatore politicizzato, e questo permette una lettura di Beuys più sfumata rispetto al rifiuto diretto di Beuys da parte dei primi teorici postmodernisti.

La categoria della spettatorialità attiva, riguardando quei dispositivi installativi che si propongono di chiamare in causa lo spettatore-partecipante in senso più esplicitamente politico ed emancipatorio, riveste un ruolo particolarmente significativo all'interno della nostra ricerca, intercettando le istanze partecipative dei teatri di interazione sociale all'interno delle quali prendono forma alcune delle installazioni artistiche che andremo ad analizzare. Potremmo azzardare un parallelismo, con i dovuti distinguo, tra la spettatorialità attiva di cui parla Bishop e il paradigma partecipato di Pedullà, quantomeno per quanto riguarda il focus posto sul potere trasformativo della partecipazione.

Il contributo di Bishop allo studio dell'arte installativa, proprio per il suo carattere classificatorio, offre un'importante cornice all'interno della quale provare ad inserire anche le installazioni contemporanee che andremo ad analizzare. L'attenzione posta dall'autrice al

concetto di teatralità, sulla scia della critica mossa da Fried al minimalismo, apre la strada ad una contaminazione tra le arti e alla legittimazione di punti di vista plurimi che risulta fondamentale per la nostra ricerca e che, come vedremo nel prossimo capitolo, viene ripresa anche dalla studiosa Anne Ring Petersen nello stabilire una esplicita connessione tra installazioni e arti performative.

## 5. Installazioni artistiche: fra l'immagine e la scena

Lungo la seconda metà del XX secolo, la *installation art* è passata dall'essere una forma d'arte pressoché sconosciuta a diventare una parte acclamata e consolidata della scena artistica moderna. In *Installation Art: Between Image and Stage* (2015), Anne Ring Petersen, come si evince già dal titolo, si focalizza sul fatto che l'arte installativa sia influenzata sia dalle arti visive che dal teatro performativo, venendo di fatto ad offrire un'importante sponda teorica per lo sviluppo della nostra ricerca, che ha proprio l'intento di considerare le installazioni artistiche come parte integrante della scena teatrale contemporanea, con un particolare focus sulla dimensione partecipativa.

Petersen (2015: 9) osserva che le installazioni, come le sculture, sono formazioni tridimensionali ma, a differenza delle sculture, si caratterizzano per essere spazi o scenografie spaziali che attraverso le loro raffigurazioni trasmettono significato ed esperienza sensoriale, come abbiamo visto anche precedentemente nelle classificazioni di Bishop. Le installazioni infatti, sono spesso intese come opere d'arte su larga scala con cui lo spettatore può interagire, rispondendo così alla domanda contemporanea di eventi spettacolari a valenza estetica e di esperienze culturali che interagiscono con lo spettatore. Attraverso la ricca e dettagliata analisi di opere di artisti importanti come Bruce Nauman, Ólafur Eliásson, Jeppe Hein, Mona Hatoum, Pipilotti Rist e Ilya Kabakov, l'autrice intende rispondere a una serie di domande importanti e fondamentali: che cos'è un'installazione? Quali tecniche utilizza? In che modo la *installation art* influenza i suoi spettatori? Come possiamo spiegare l'ascesa della *installation art* in una prospettiva storico-culturale e perché si è diffusa in gran parte del mondo alla fine del XX secolo, diventando una parte naturale delle scene artistiche contemporanee del XXI secolo?

Non prenderemo in esame in questa sede il ricchissimo contributo di Petersen per quanto riguarda l'analisi delle opere installative di cui si occupa, ma ci focalizzeremo sulle interrelazioni tra installazioni e arti performative, che costituiscono XXXXXX della sua riflessione.

Anche Petersen, come gli altri studiosi prima di lei, riporta come le installazioni siano spesso accusate di essere teatrali, ribadendo la critica mossa da Fried. Il motivo di quest'accusa, secondo l'autrice, è che le installazioni hanno ripreso una serie di tecniche dal teatro performativo, così come il teatro performativo ha ripreso tecniche dalle arti visive. Queste interconnessioni, storiche e interdisciplinari, sono state di grande importanza per lo sviluppo del genere, ed è per questo che l'opera di Petersen (2015: 10) si focalizza principalmente sugli aspetti scenici e performativi della *installation art* – interesse primario della nostra ricerca – ma identifica anche elementi visivi e installativi delle arti performative e del teatro.

Come abbiamo già osservato, al contrario della fotografia o della pittura, che indirizzano i propri spettatori verso un preciso punto prospettico, la *installation art* ne apre molti e lascia la libertà allo spettatore-visitatore di sceglierne uno o più d'uno. Così le installazioni formano spazi alternativi e percezioni dello spazio differenti, che con le loro prospettive multiple, richiedono un approccio più aperto da parte del visitatore. L'autrice, come già aveva rilevato Claire Bishop, sostiene che la *installation art* non solo trasforma l'esperienza dell'arte a livello fenomenologico, offrendo spazi e percezioni dello spazio alternativi a quelli della pittura e della fotografia, ma cambia anche la politica dello spettatore, introducendo un nuovo tipo di apertura e un approccio multi-prospettico all'arte (Petersen, 2015: 14).

Oltre ad entrare in contatto con la realtà e il realismo attraverso l'offerta di uno spazio concreto da attraversare, l'installazione ha spesso a che fare con l'irreale, dal momento che le installazioni includono spesso messe in scena, finzioni e situazioni che le accomunano alle arti sceniche e della *performance*. Quando un visitatore entra in un'installazione, entra nella scena di un'opera d'arte. Petersen parla di installazioni come di palcoscenici disposti intorno agli spettatori per la loro esperienza, che proprio come quelli teatrali, hanno bisogno della presenza dello spettatore, come già teorizzato da Fried. "Teatralità" è un termine usato da sempre per parlare di arte installativa, cosa che, nell'opinione dell'autrice, non fa che confermare il legame e le interconnessioni – fin dai suoi albori negli anni Sessanta – tra la *installation art* e quello della *performance* e delle arti sceniche, che del resto ne hanno influenzato lo sviluppo (Petersen, 2015: 15).

Le riflessioni teoriche dell'autrice sulla *installation art* includono considerazioni classificatorie, perché sollevano domande come: che tipo di intuizione facilita l'arte installativa? Quali sono i presupposti storici per l'emergere dell'arte installativa, e quindi del suo specifico modo di produrre conoscenza? Come possiamo descrivere i metodi e le tecniche che l'arte installativa utilizza per trasformare oggetti, eventi e temi in altrettante questioni che interrogano la comprensione umana? Cosa definisce i confini dell'installazione? (Petersen, 2015: 16).

L'ambizione dello studio è innanzitutto quella di identificare la *installation art* come una forma che combina la teatralità con una forma distintiva di articolazione spaziale e plastica, e con un realismo mentale e sensoriale che motiva gli spettatori a vedere il contesto di un'installazione come parte integrata dell'esperienza dell'opera. L'approccio dell'autrice è trasversale alle discipline, fondato sì sulla teoria dell'arte, ma anche su teorie e termini

importati da altre discipline, in particolare dagli studi sul teatro e sulla *performance*, dai *media studies* e dalla teoria culturale.

Come già osservato sopra, i più importanti studi sulla *installation art* furono pubblicati fra il 1996 e il 2006; Petersen nota come da allora la svolta politica generale dell'arte moderna e contemporanea abbia spinto in secondo piano il dibattito sugli aspetti dell'arte che non si prestano così facilmente a letture "posizionali". La politicizzazione generale ha avuto anche l'effetto collaterale di svuotare il discorso critico sul linguaggio, l'esperienza e le categorie "estetiche" dell'arte stessa. Di conseguenza, l'arte installativa non solo è diventata una parte naturale delle scene artistiche del XXI secolo, ma ne è anche diventata una parte naturalizzata. Come abbiamo visto, pervade le mostre e le biennali d'arte contemporanea di tutto il mondo. Sebbene sia ormai un fenomeno quasi globale, la problematica dell'arte installativa come genere raramente suscita nuove ricerche e dibattiti critici. Lo studio di Petersen non vuole esaminare nello specifico la relazione tra politica e *installation art*, ma si basa sul presupposto che le installazioni, così come tutte le forme d'arte, abbiano il potenziale di coinvolgere i soggetti attraverso le loro sensazioni corporee, in modi che hanno importanti ramificazioni politiche (Petersen, 2015: 17).

Come ogni altro genere artistico e mezzo di comunicazione culturale, la *installation art* cambia costantemente. Si adatta alle mutevoli esigenze di espressione in una continua negoziazione tra il genere come definizione tipologica e il genere come viene realizzato e interpretato nelle singole opere d'arte. L'installazione stessa è un prodotto di questo processo di sviluppo del genere, nato originariamente come prodotto degli ampi tentativi del dopoguerra di espandere il concetto modernista di arte eliminando i confini tra generi e forme d'arte e insistendo sulla dipendenza dell'arte dallo spettatore e dai contesti (Petersen, 2015: 33-34).

L'autrice discute i mezzi artistici e i principi di composizione utilizzati dagli artisti installativi fino a oggi, attraverso un approccio che colloca l'arte installativa in un contesto storico discorsivo, considerando gli aspetti interdisciplinari, contestuali e storici di una forma d'arte che, data la sua popolarità e la sua diffusione, probabilmente continuerà a svolgere un ruolo vitale nelle arti visive e performative, nell'architettura e nell'urbanistica, nonché nelle sfere del marketing e del consumo del Ventunesimo secolo. Un'ipotesi di questa diffusione potrebbe essere, a nostro parere, la predisposizione dell'installazione a ingaggiare una fruizione partecipativa da parte dell'*audience*, che riveste un'importanza cruciale nell'approccio contemporaneo alle arti e alla cultura. Essa può andare, come abbiamo visto, da un semplice coinvolgimento interattivo attraverso la messa in gioco di meccanismi di scelta, o immersivo – sollecitato in particolare dalla percezione sensoriale –, a una partecipazione intesa in senso più ampio e trasformativo, con implicazioni decisamente più autoriali, che ci interessa particolarmente indagare attraverso la proposta concettuale di *installazioni artistiche partecipative*.

Secondo Petersen è particolarmente indicativo che molti degli artisti che hanno contribuito in modo significativo allo sviluppo dell'installazione all'inizio della loro carriera, negli anni Sessanta e Settanta si siano occupati anche di *performance*: Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Jim Dine, Robert Morris, Carolee Schneemann, Yayoi Kusama, Rebecca Horn, Bruce Nauman, Vito Acconci e Joseph Beuys, solo per citarne alcuni, sono artisti tra più importanti che hanno aperto nuove strade ibride e interdisciplinari. Hanno usato la *performance* e la *body art* come fonte di idee e come strumento per evidenziare gli aspetti fisici, intersoggettivi e fenomenologici dell'espressione artistica e dell'esperienza dello spettatore.

A lungo termine, le attività performative hanno arricchito le loro successive opere installative e scultoree e, attraverso l'influenza che hanno esercitato su altri artisti, hanno inciso anche sulla pratica della *installation art* in generale. Il lasso di tempo in cui alcuni di questi artisti hanno incluso la *performance* nelle loro opere è stato spesso relativamente breve, ma dopo essere passati alla scultura e all'installazione, continuano tipicamente a lavorare con la situazione stessa come elemento cruciale, anche se rimpiazzano la diretta partecipazione dell'artista con la partecipazione dello spettatore inteso come un "*performing viewer*" (Petersen, 2015: 239). Come risultato di queste migrazioni, le distinzioni tra evento, *performance*, opera d'arte e documentazione sono stati difficili da mantenere. I confini sono stati relativamente fluidi fin dall'inizio: così come la *performance*, l'arte corporea e l'installazione discendono dagli stessi ambienti ibridi, "intermedi".

Gli anni Sessanta sono stati testimoni di un amalgama di correnti diverse, dalle arti visive, alla musica e danza sperimentali, alla tradizione teatrale d'avanguardia e ai campi in espansione dei media elettronici e delle nuove tecnologie. Molti di questi lavori collaborativi si sono svolti a New York, enfatizzando la presenza fisica, l'evento e l'azione in una costante verifica dei confini tra arte e vita, come reazione alle forme tradizionali di arte e teatro. Petersen (2015: 240), cerca di esaminare come vari tipi di *crossover* tra *performance* e arte installativa abbiano contribuito a rendere l'ambito performativo integrato all'installazione.

L'autrice concorda con Amelia Jones (1999: 45), secondo la quale ciò che univa gli attori orientati alle arti visive nell'ambiente del *crossover* era il loro coinvolgimento nella teatralità. Questa teatralizzazione di varie forme d'arte diverse dal teatro può essere vista come un risultato di quella miscela tra le caratteristiche formali di diverse pratiche artistiche ricercata nell'ambiente interdisciplinare newyorkese: come già osservato, questo aspetto risulta cruciale per la nostra ricerca (Petersen, 2015: 241).

Secondo l'autrice, il concetto di performatività può illuminare aspetti importanti dell'estetica dell'installazione. Per essere usato accuratamente, il concetto deve prima essere definito in relazione al concetto di teatralità, che come abbiamo visto è diventato il principale indicatore concettuale della *installation art* fin dai suoi inizi. Nel contesto artistico e teatrale il termine “*performance*” è soprattutto usato a proposito di eventi da palcoscenico o per l'atto di produrre qualcosa. Nel campo delle arti visive invece la “performatività” è un concetto innanzitutto legato all'aspetto dell'esperienza che lo spettatore ha dell'opera, il suo carattere di interazione nel presente e il fatto di generare significato ed esperienza.

Juliane Rebentisch (2018), nel suo importante testo sull'estetica dell'arte installativa, usa come sinonimo di “performativo” la parola tedesca “*hervorbrindgen*”, che può significare sia “far nascere”, che “far emergere”. Si riferisce quindi a due aspetti dell'esperienza dell'opera da parte dello spettatore: far emergere un significato voluto dall'artista e far emergere o produrre l'interpretazione soggettiva dell'opera da parte dello spettatore (Rebentisch, 2018). Il concetto di performatività denota quindi una produzione o un'interazione su cui il soggetto non ha il pieno controllo; un incontro con l'opera come evento che accade al soggetto e in cui l'oggetto “fa qualcosa” al soggetto. È un concetto che, in un contesto artistico, implica anche significati antropologici e sociologici più ampi e che può essere applicato anche agli studi sul teatro e sulla *performance* (Petersen, 2015: 243).<sup>55</sup>

Ai fini della nostra ricerca, il concetto di performatività così inteso, può aiutarci nel portare l'attenzione sugli effetti di cambiamento che le installazioni possono portare nell'interazione con lo spettatore partecipante.

---

<sup>55</sup> Come scrive Marvin Carlson (1980: 4), tutte le attività umane svolte in modo consapevole possono essere considerate una performance in senso sociologico. La differenza tra il semplice fare e l'agire è semplicemente una questione di prospettiva: “Possiamo fare azioni senza pensarci, ma quando ci pensiamo, questo introduce una consapevolezza che conferisce loro la qualità di *performance*”, quindi la *performance* è, in senso sociologico, sempre una *performance* per un pubblico che la riconosce come recitazione.

Petersen (2015: 244) riflette su come l'idea del performativo si sia sviluppata concettualmente negli anni Cinquanta quando, nell'ambito della filosofia del linguaggio, John L. Austin ha messo a fuoco la comprensione dell'uso del linguaggio come performativo nella sua teoria degli atti di parola. Alla fine dello stesso decennio, nel campo dell'etnologia, Milton Singer ha introdotto l'idea di "performance culturale" per descrivere gli elementi teatrali di un ampio spettro di attività sociali e culturali, sebbene il concetto di teatralità possa di fatto essere fatto risalire alle prime avanguardie, subito dopo il 1900. È vero però che solo a partire dagli anni Settanta il concetto di *performance* si diffonde nell'ambito della ricerca teatrale. Mentre l'interesse si allontanava sempre di più dal testo del drammaturgo verso la parte recitativa del teatro, le forme teatrali non testuali e gli eventi teatrali (forme di comunicazione socioculturali che presentano alcuni tratti caratteristici del teatro), è diventato un luogo comune tra gli studiosi di teatro europei usare il termine "teatralità" per indicare la modalità di comunicazione del teatro. Si ritiene che il drammaturgo russo Nikolaj Evreinov sia stato il primo a usare il termine "teatral'nost'" o teatralità. In un testo del 1908 definisce la teatralità come la cultura dell'umanità che crea un "istinto pre-estetico", cioè come una categoria quasi antropologica. Questa definizione originale è più vicina all'odierno concetto di performatività, così come si applica all'antropologia, alla sociologia e agli studi culturali, che non al senso contemporaneo della parola "teatralità" negli studi artistici e drammaturgici, dove il concetto sembra accogliere, secondo l'interpretazione di Erika Fisher-Lichte (2014), quattro aspetti che possono operare in costellazioni diverse: la messa in scena, come particolare modo di usare i segni nella creazione dell'opera in modo da attirare l'attenzione sul proprio status di costruzione; la fisicità, come fattore indotto in parte dai materiali; la percezione, legata agli spettatori e alla loro prospettiva e funzione di osservatori; e la *performance*, intesa come durata di una presentazione con corpo e voce di fronte a spettatori

che sono fisicamente presenti. La produzione è dunque l'elemento che collega tutti gli aspetti coinvolti in un'interazione ambivalente e la teatralità è un termine correlato al concetto di performatività ma non sinonimo di esso. Sia il concetto di teatralità che quello di performatività si riferiscono alla produzione o alla sua esecuzione come processo, ma il concetto di teatralità sembra oggi meno legato al concetto ampio, sociologico e antropologico di performatività che alle arti e alla loro enfasi auto-riflessiva sulla natura inscenata e intenzionale dell'opera e sul loro rivolgersi consapevolmente a un pubblico (Petersen, 2015: 244).

Sulla scia dell'influente volume di Fischer-Lichte, cui fa spesso riferimento, Petersen rivaluta e articola il concetto di teatralità in stretta relazione con quello di performatività, ritenendoli entrambi utili ad illuminare aspetti importanti dell'estetica dell'installazione. L'aspetto teatrale dell'installazione consiste, in primo luogo, nel modo in cui organizza lo spazio fisico come un palcoscenico in cui il pubblico può entrare, cioè nel fatto che teatralizza lo spazio e lo trasforma in uno spazio fittizio. In secondo luogo, consiste nel modo in cui l'opera è costruita a partire dalla consapevolezza scenica che l'opera deve funzionare come oggetto in una situazione che, quasi per definizione, include la presenza di un visitatore e un'interazione performativa. Nel caso della *installation art* la coscienza teatrale dell'artista include di solito anche l'ambizione di rendere il visitatore consapevole del proprio sguardo, del proprio corpo e del proprio investimento nella ricezione dell'opera. Petersen utilizza quindi la parola teatralità in un senso vicino all'uso che ne fa Josette Féral, secondo cui la parola contiene un doppio riferimento: in parte all'esperienza performativa dello spettatore e in parte alla messa in scena degli elementi visivi dell'opera, che a loro volta avviano l'azione performativa e l'operazione cognitiva nello spettatore (Féral, 1988: 349).

Petersen (2015: 64) porta ad esempio le opere di Juan Muñoz *Half Circle* (1999) e *Many Time* (2000), per dimostrare che un'installazione è allo stesso tempo un'immagine che deve essere interpretata e una scena in cui si deve svolgere il proprio ruolo di spettatore-*performer*. Come nella *performance art* e nel teatro, l'installazione mette in primo piano la funzione performativa dell'opera, condizionando chiaramente la funzione referenziale dell'installazione a quella performativa.

Mentre l'arte installativa utilizza elementi della danza, della *performance* e della *body art* per distanziarsi dalla tradizione della pittura e della scultura, la *performance art*, secondo l'autrice, mentre la nuova danza e il teatro performativo si sono avvicinati alle forme espressive delle arti visive soprattutto per distanziarsi dal realismo convenzionale del teatro narrativo in cui il testo era l'elemento principale (Petersen, 2015).

La ricercatrice teatrale Bonnie Marranca è stata tra le prime in ambito internazionale a riconoscere questo avvicinamento delle nuove arti sceniche alle arti visive. Nel suo importante volume del 1977 sui registi Robert Wilson, Richard Foreman e Lee Breuer, utilizza l'appellativo *The theatre of Images* (che è anche il titolo del libro) per il teatro che cerca un'espressione non dominata da immagini letterarie, bensì visive e uditive. Ciò che caratterizza questa forma di teatro è che essa sussume qualità pittoriche e scultoree per trasformare il teatro in una scena dominata dallo spazio e dove la percezione di un "quadro scenico" relativamente statico, simile a una "*tabla*", diventa l'elemento principale, in contrasto con il teatro tradizionale, dove la narrazione lineare si trasforma in una scena dominata dal tempo (Marranca, 2006: 161). Vedremo nel prossimo capitolo come il tema della spazialità scenica e soprattutto quello della contaminazione fra teatro e arti visive, ancora poco dibattuti sul piano teorico rispetto al proliferare delle pratiche, vengano affrontati dalla tetralogia italiana.

Un esempio calzante del perché l'approccio interdisciplinare abbia portato le forme d'arte a scrivere la loro storia comune, secondo Petersen (2015: 266), è che il compositore John Cage venga considerato sia un iniziatore chiave degli esperimenti performativi degli anni Sessanta, sia una figura imprescindibile per la storia dell'installazione. È stato proprio l'insegnamento di Cage ad alimentare l'idea di un pubblico fortemente coinvolto e co-creativo, sia che si tratti di installazioni che di *performance*. Lo stesso vale per la concezione dell'opera d'arte come processo o situazione piuttosto che come prodotto.

Se si guarda alla storia dell'installazione si nota che sia Michael Archer che Erika Suderburg riconoscono l'*Untitled Event* di Cage del 1952 come un evento iniziatico nello sviluppo del genere. Anche per Fisher-Lichte (2014) l'*Untitled Event* è l'evento chiave che apre le porte non solo a nuove forme di espressione teatrale, ma anche a nuove forme d'arte orientate alla *performance*, tra cui la videoinstallazione e le mostre spettacolari e installative come quelle di Robert Wilson e Peter Greenaway. L'evento di Cage, a differenza di una produzione teatrale, non prevedeva né manoscritti, né costumi, né prove, ma solo una partitura con "fasce orarie" scelte a caso, in cui ogni partecipante doveva compiere determinate azioni. Non si svolgeva su un palcoscenico ma, come gran parte della successiva arte e del teatro performativo *site-specific*, in uno spazio quotidiano: la sala da pranzo del Black Mountain College, e può forse essere meglio descritto come una produzione multifocale di azioni concomitanti che hanno posto nuove e maggiori richieste alla capacità di interpretazione co-creativa dello spettatore. Il pubblico non era invitato a cercare un significato unificante o un messaggio complessivo, ma piuttosto a considerare le attività che gli si svolgevano davanti come un materiale a cui solo individualmente, o localmente, si poteva attribuire un significato (Petersen, 2015: 267).

Osserviamo che, nonostante il contesto diverso e una sostanziale differenza di intenti, rintracciamo in *Untitled Event* diversi elementi che ritroveremo nei dispositivi installativi che andranno a comporre la nostra proposta di *installazioni artistiche partecipative* in uso nel teatro contemporaneo: la *site-specificity*, la presenza di oggetti per veicolare la relazione tra pubblico e artisti, l'imprevedibilità, il coinvolgimento del pubblico come partecipante e co-creatore.

Riteniamo le osservazioni di Petersen sull'interdipendenza tra installazione e *performance* rilevanti ai fini della nostra ricerca, soprattutto per il focus posto dall'autrice sulla qualità performativa e teatrale della *installation art*. Alle installazioni viene infatti riconosciuto un carattere di performatività proprio, che agisce sulla percezione dello spettatore-partecipante, provocando delle reazioni di tipo sensoriale o ponendolo in condizione di agire un ruolo attivo all'interno della "performance installativa".

## 6. Oltre la scenografia, verso l'*environment* e l'installazione. Le logiche del nuovo teatro e della scena post-drammatica in Italia

Mentre il teatro post-moderno, ragionando ormai in modo consolidato con l'ottica dell'opera aperta e dello spettatore attivato, è totalmente investito dal dibattito critico sulla partecipazione, la discussione teorica sull'uso di dispositivi installativi in ambito teatrale è meno sviluppata, soprattutto non è connessa al dibattito sulle dinamiche di tipo partecipativo.

Eppure esiste una ricca sperimentazione sul campo, che ha portato la pratica teatrale ad inserire sempre più assiduamente, soprattutto a partire dagli ultimi decenni del Novecento, elementi installativi all'interno dei propri spettacoli, muovendosi in ottica transdisciplinare e valicando i confini tra le diverse discipline, come abbiamo già in parte visto nel capitolo precedente a proposito delle reciproche influenze e contaminazioni tra *installation art* e *performance*.

Certamente, come ha scritto Marco De Marinis (2000: 33), "l'uso dello spazio come elemento drammaturgico costituisce la vera rivoluzionaria innovazione del teatro novecentesco", poiché la concezione dello spazio scenico non viene più pensata, nel corso del Novecento, in termini illustrativi o decorativi rispetto al *plot* drammatico, ma come un elemento che concorre pienamente a definirne la struttura (Mango, 2003: 171). Ogni teatro, come modello di un'epoca, produce una sua idea di spazio che corrisponde necessariamente alla drammaturgia che di quell'epoca è propria: secondo Lorenzo Mango (2003: 173-176), allora, lo "spazio convenzione" del Novecento non sarebbe un unico spazio, bensì spazi molteplici, dalla configurazione plurale: uno spazio oggetto attivo di scrittura scenica. Si tratta di uno spazio che non è più, come scriveva Fabrizio Cruciani (1993: 126), "un dato

della cultura teatrale diffusa, ma un risultato artistico da fondare e creare, da conoscere come elemento di una poetica, come gli altri linguaggi espressivi: non più un genere formalizzato, ma un'esperienza artistica realizzata”.

Se questi ragionamenti sullo spazio scenico nel teatro del Novecento sono condivisi dalla scuola teatrologica italiana, pochi sono gli studiosi che li connettono esplicitamente alle logiche dell'installazione. Fra questi, oltre a Lorenzo Mango, si distingue soprattutto Valentina Valentini, che affronta il tema della contaminazione fra teatro e arti visive in tutte le sue pubblicazioni sul teatro del secondo Novecento (2007, 2015, 2020); notiamo però che in tutti questi volumi la studiosa si è sempre occupata di stabilire un nesso tra arti visive e teatro senza tematizzare esplicitamente il nesso ulteriore con la tematica sulla partecipazione che tentiamo di far emergere con la presente ricerca.

Secondo Valentini (2015: 197), la tensione prevalente degli spettacoli del Nuovo Teatro della fine degli anni Sessanta è stata quella di perseguire una continuità tra platea e palcoscenico e scompaginare la linea divisoria tra la scena degli attori e la platea degli spettatori. Negli stessi anni, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, si concretizza

una spinta verso la teatralizzazione di spazi e ambienti del vivere sociale (come carceri, scuole, fabbriche e ospedali) luoghi chiusi che si aprono alla dimensione della festa, della parata di strada e permettono di reinventare procedimenti, modi di vivere e fare teatro. Si smantellano i formati internazionali in favore di nuovi: studio, *performance*, azione, installazione e i teatri, le gallerie, le sale da concerto sono sostituiti da piscine, garage, barconi, tetti. Le tecnologie visive-luminose creano spazi tridimensionali, virtuali, immersivi, multisensoriali (il tatto e l'udito sono i sensi privilegiati) e liberano

la rappresentazione scenica dello spazio psichico, memoriale e immaginario

(Valentini, 2015: 197)

Lo spazio di cui si occupa Valentini è, in linea da quanto proposto da Lorenzo Mango (2003: 150), uno spazio che è scrittura, dispositivo drammaturgico, luogo degli eventi, non più contenitore di un'azione che si svolge in una cornice delimitata dal palcoscenico: così come il quadro ha travalicato la cornice e l'arte visiva non si identifica più soltanto con la pittura, ma si dà come *performance* di *body art* e *land art* o come installazione *site specific*, così l'evento teatrale costruisce il suo spazio oltre la scena pittorica bidimensionale e quella tridimensionale (Valentini, 2015: 198).

Come abbiamo visto nei capitoli precedenti e come osservano anche Mango (2003: 187-191) e Valentini (2015: 199), *environment* è denominatore comune di esperienze proprie sia alle arti visive (tra cui *land art* e installazioni) che di quelle performative. È proprio a partire dalla contestazione del palcoscenico e dello spettacolo che categorie come “ambiente” ed “evento” diventano fondamentali, per una nuova epistemologia teatrale; tutto ciò trova la formalizzazione teorica nelle tesi di Richard Schechner (1968), che arriva a definire l'*environmental theatre*: un teatro in cui non c'è più prospettiva centrale né illusione scenica, ma si genera una continuità tra rappresentazione teatrale e vita reale, e più azioni accadono in punti diversi dello spazio.

Lo spazio teatrale teorizzato da Schechner come *environment* è un ambiente reale su cui intervenire direttamente con i segni del linguaggio teatrale ed è un elemento di scrittura creativa, perché incide fin dal principio nel meccanismo di progettazione dello spettacolo (Mango, 2003: 187).

Moltiplicando i luoghi e le azioni sceniche in simultaneità, sezionando lo spazio in verticale e/o orizzontale e incorniciando le poche cose che vanno intraviste, si riduce in pezzi

la totalità, per ridare vitalità ed energia al dettaglio. Accantonando il colpo d'occhio, che coglie il mondo come un insieme interrelato, si sperimentano nuovi modi di guardare, incluso il non poter vedere, l'ostruzione e il disturbo della visione. Lo spettatore diventa consapevole che non può vedere tutto, che sta dentro e non di fronte a guardare lo spettacolo. Non c'è più, quindi una separazione fra spazio scenico e spazio della visione, ma *continuum* fra spazio-attore-spettatore (Valentini et al., 2015: 199).

Guardiamo con interesse alle speculazioni di Hans-Thies Lehmann che pone l'accento sul fatto che ad accomunare tutte le forme spaziali aperte al di là del dramma è la possibilità dello spettatore di essere più o meno attivo, di essere più o meno presente in quanto co-attore; egli sottolinea che una delle caratteristiche di quello che definisce lo "spazio postdrammatico" è il sottrarsi a una visione d'insieme, poiché le azioni sceniche sono dislocate in più spazi (Lehmann 2017: 172-173). Questa logica paratattica, che ha caratterizzato alcuni grandi spettacoli del secondo Novecento come *L'Orlando Furioso* di Luca Ronconi (1969) e *1789* del Théâtre du Soleil (1970) si può sicuramente, a nostro parere, qualificare come installativa, come specificheremo meglio nel prossimo capitolo.

Già in precedenza Valentina Valentini (2007: 41) aveva dedicato un capitolo del suo saggio sui teatri del secondo Novecento alle interferenze tra teatro e arti visive, intese come "reciproca codificazione delle arti visive sul teatro e viceversa", con l'intenzione di indagare come si comportano entrambi nel momento in cui i contenuti espressivi delle arti visive passano al teatro e viceversa. Nel suo considerare questa doppia connessione, l'autrice tiene presente che si tratta di una relazione non unicamente fra il teatro e la pittura, ma che coinvolge tutta l'articolata serie di forme espressive in cui le arti visive si sono declinate, tra cui – come abbiamo visto nei capitoli precedenti – *happening*, *performance*, installazioni, a loro volta intrise dalle influenze delle immagini in movimento dei video e del cinema.

Secondo Valentini, che nel volume del 2007 adotta una prospettiva simile a quella assunta un decennio più tardi da Petersen, il teatro ha modellizzato le arti visive declinate, nella seconda metà del Novecento, come arti degli ambienti (*environment*), installazioni, *performance*; queste si sono “teatralizzate” (secondo la più volte citata accusa di Michael Fried del 1967) e contemporaneamente entrambi, teatro e arti visive, sono stati modellizzati dal dispositivo codificatore dominante dei nuovi media.

In un *excursus* storico che risale alle origini del rapporto tra teatro e pittura come tema centrale della ricerca delle avanguardie del Novecento, l'autrice si interroga su come la scena teatrale sia stata influenzata dalla pittura, risalendo innanzitutto alle speculazioni e alle esperienze teatrali di László Moholy-Nagy e di Schlemmer al Bauhaus. L'idea del teatro di Moholy-Nagy, che in scena trasforma i corpi di attori e ballerini in scultura grazie all'impiego di costumi, maschere e colori è quella del *teatro della totalità* del Bauhaus: un teatro che dispiega molti stimoli sensoriali, non solo visivi, che persegue l'ideale dell'unione di tutte le arti (Valentini, 2007: 47).

In relazione a queste poetiche e avanzando nelle decadi, l'autrice osserva come lo spettacolo *Deafman Glance* (1971) di Robert Wilson costituisca un esempio significativo di “teatro-immagine” che nel secondo Novecento ha realizzato pienamente le istanze di una drammaturgia visuale defigurante. Lo spettacolo lasciava intravedere la coincidenza tra fisico e psichico, e la totale assenza di testo verbale e sonoro rieducava lo spettatore ad andare oltre la superficie visibile. Wilson disegna lo spazio scenico secondo figure geometriche, integrandovi gli attori come *tableaux vivant*; la sua drammaturgia visuale, anche in altri spettacoli come *Einstein on the Beach* (1976), procede per registri separati – quello visuale distinto da quello sonoro – che si confrontano in tensione, producendo effetti di sinestesia che intensificano le emozioni (Valentini, 2007: 44-48).

Come altro esempio di scrittura teatrale intimamente legata alla scrittura visiva (disegno, fumetto, illustrazione, pittura), Valentini porta quello del teatro di Remondi e Caporossi, in cui la modellizzazione visuale si qualifica nella dimensione performativa: occupare uno spazio-tempo reale durante il quale i due *performer* portano a compimento un'azione autentica, come ad esempio costruire un vero muro di mattoni dietro cui sparire in *Cottimisti* (1977), scendere e risalire dal buco nero in *Pozzo* (1978) o servire un pasto frugale in *Romitori* (1996). Si tratta di azioni e cerimoniali ripetitivi e minimali in cui irrompe l'inatteso e in cui lo spazio scenico è un'entità dinamica, che si forma e si costruisce in tempo reale davanti allo spettatore, includendo nella propria dinamica persone e cose (Valentini, 2007: 49-50).

Come ulteriore esempio di un teatro che vede la sua origine nelle arti visive e nei movimenti in cui queste si sono declinate (surrealismo, *happening*, arte informale), l'autrice porta quello di Tadeusz Kantor, che vede, come quello di Wilson, un rapporto di reciproca autonomia tra spettacolo e testo verbale. In *Gallinella Acquatica* (1967) l'attore non indossava costumi, ma forme astratte create dalla pittrice Maria Jarema; attraverso il paradigma dell'informale, i dispositivi costruttivi dello spettacolo diventano il caso, la spontaneità, l'*assemblage*, vengono usati oggetti trovati che conservano la drammaticità di qualcosa di vivo, si trasformano; lo spettacolo è concepito secondo i procedimenti figurativi dell'astrazione e dell'informale, trasferisce sulla scena teatrale i concetti di spazio, tensione, movimento, figure geometriche (Valentini, 2007: 56-59).

L'autrice torna a riflettere sulle interferenze tra *performance art*, teatro e arti visive nel suo ultimo lavoro, una ricognizione critica sul teatro contemporaneo negli anni 1989-2019 (Valentini, 2020): qui compare un esplicito approfondimento sul "formato

installazione”, a sancire una sempre più evidente pregnanza del fenomeno di contaminazione tra le arti che sta attraversando l’epoca presente nel cui campo si muove questa ricerca.

Valentini si propone nello specifico di indagare come si riconfigura lo spettacolo teatrale quando interferisce con il formato installativo e viceversa, dando per assodato che si tratti di un percorso a doppio senso (Valentini, 2020: 116). L’autrice ribadisce l’obsolescenza del paradigma “scenografia”, già rifiutato da avanguardie storiche e neo-avanguardie, sostituito da tempo da quello di “spazio scenico” inteso, come abbiamo visto, come uno spazio in divenire, dinamico, multiplo e non prospettico, che avvolge lo spettatore e in cui circola energia. Valentini rievoca il concetto di *scenografia espansa*, ridefinito dalla rivista *Performance Research* del 2013 come portatore di una estetica nuova e flessibile, una pratica profondamente ibrida fra teatro, arti visive, letteratura, *performance*, che sovverte la convenzionale nozione del ruolo dello spettatore e riconsolera il ruolo dello spazio come una prassi estetica, che invece di segnare dei limiti permette di “sperimentare una esperienza” (Gough & Lotcker, 2013: 3).

Valentini (2020: 117) riconosce i tratti peculiari della forma installativa “nell’individuare lo spettatore come bersaglio, incorporato fisicamente nell’ambiente; nel sollecitare una percezione atipica; nel fare esperienza del tempo reale, il tempo delle nostre azioni nel mondo”. L’autrice sottolinea come queste installazioni teatrali creino un contesto in cui allo spettatore viene richiesto di essere in dialogo con lo spazio, sia perché può o deve muoversi all’interno di un ambiente, sia perché può decidere dove posare l’attenzione.

In particolare nelle installazioni video e multimedia, oltre alla dimensione plastica oggettuale, si manifesta quella teatrale, per cui lo spettatore, una volta introdotto nell’ambiente, fa esperienza di qualcosa che succede inaspettatamente. Le installazioni video di Bill Viola costruiscono una sequenza drammatica nello spazio: in *The sleep of Reason*

(1988), l'ambiente è allestito come un interno domestico, in un'atmosfera di quiete, in cui irrompe, con l'invasione del buio, un flusso di immagini e suoni che aggredisce l'osservatore-visitatore. La relazione reciproca fra dimensione spaziale e temporale nelle opere di Bill Viola "assume aspetti paradigmatici: lo schermo diventa uno spazio plastico, mobile, luminoso, un campo di energie in movimento" (Valentini, 2020:117).

Per verificare le interferenze tra *performing arts* e arte installativa Valentini (2020) seleziona nel panorama europeo alcuni spettacoli il cui dispositivo costruttivo rinvia a quello che l'autrice definisce il "formato installazione". In particolare si concentra sulla produzione teatrale dei Fanny & Alexander,<sup>56</sup> che vive della relazione con musica, arti visive e letteratura e che comprende anche *performance*, installazioni e concerti coreografati. In *Sconcerto per Oz* (2007) lo spazio scenico si compone con circa ottanta materassi sul pavimento, ciascuno con sopra una coperta militare e destinati ad accogliere sia gli spettatori sia le nove *performer* già "installate" nello spazio prima che inizi lo spettacolo, pronte a recitare dai loro lettini come da diversi piccoli palcoscenici distribuiti nello spazio. Gli spettatori, immersi in uno spazio scenico plurimo, in cui tutti vedono e sentono da angolazioni differenti e devono scegliere quale linea seguire, sono immersi in un turbinio di rumori, musiche suoni e luci dove tutto avviene contemporaneamente e si stratifica, imprimendo nello sguardo la sensazione di un viaggio nella percezione cromatica che è il mondo di Oz (Valentini, 2020:118).

Gli spettacoli di Alvis Hermanis richiamano altri formati installativi, basati sulla saturazione dello spazio con oggetti di varia natura, presentando alcune analogie con l'artista visivo Rirkrit Tiravanija. In *Sonja* (2007) gli ambienti sono tre: una stanza con armadio e letto, la cucina dove si preparano e cuociono realmente i cibi e uno spazio fra i due con tavolo

---

<sup>56</sup> <https://fannyalexander.e-production.org/> [01/05/2023].

e cristalliera riempiti di oggetti, ninnoli, tanto che i movimenti degli attori sono costretti ad una gestualità minuta. Sono inquadrati gesti quotidiani e privati – come quello di togliersi la dentiera o sfilarsi i bigodini – che rivestono un ruolo transizionale, nel senso che aiutano a compiere il viaggio verso Sonja, la persona che abitava quel luogo e usava quegli oggetti. Invece nel caso dello spettacolo *Mendel* (2012) di Caporossi la modellizzazione installativa si ritrova nel fatto che le azioni dei *performer*, utilizzando e disponendo in forme diverse le pile di libri che per tutta la durata dello spettacolo si passano di mano in mano, mirano a comporre e trasformare lo spazio scenico in tempo reale davanti allo spettatore (Valentini, 2007: 19).

Valentini (2007: 121) osserva come la scena teatrale plasmata dalle arti plastiche fra i due millenni abbia radicalizzato la dimensione sensoriale affidata ai dispositivi acustici, luminosi e cromatici, e dinamizzato lo spazio scenico, moltiplicando i punti focali e costruendo lo spettacolo come una *living installation* o *sound installation*. È questo il caso della seconda parte dello spettacolo *Four Season Restaurant* (2012) di Romeo Castellucci,<sup>57</sup> in cui non c'è più la presenza degli attori, ma un turbine violento d'acqua che produce fragore e lascia un vuoto al centro, assordante, brillante, uno spazio sonoro che ingloba all'improvviso lo spettatore intensificando la percezione collettiva della fruizione.

Sulla scena teatrale e negli spazi espositivi si assiste spesso anche all'uso dello schermo in funzione installativa, per cui le immagini si proiettano su differenti supporti e formati; tali dispositivi si trovano ad esempio nella produzione del Wooster Group, il cui procedimento costruttivo è la trasformazione, ad ogni spettacolo, dello spazio scenico che è la loro casa-teatro, il *Performing Garage*, che ogni volta si frattura per costruire diversi livelli di piattaforme, corridoi, strutture architettoniche sempre diverse. In *Umiliati e offesi* (2001) di

---

<sup>57</sup> <https://www.societas.es/> [01/05/2023].

Frank Castorf, la trasformazione della scena teatrale in un set in cui si riprende e trasmette in diretta diventa una strategia radicale, secondo una pratica attraversata da molti artisti di inizio millennio, tra cui Big Art Group, Motus e molti altri. La strategia registica di Castorf rinchiude gli attori in interni claustrofobici che li separano fra di loro e li nascondono alla vista degli spettatori, ai quali sono mostrati unicamente dalle incursioni della telecamera che proietta in tempo reale all'esterno (Valentini, 2020: 122-123).

In conclusione anche Valentini (2020: 123), come già Petersen, osserva che nel nuovo millennio i confini tra *performing arts* e *installation art*, già contigui come pratiche emergenti nel contesto delle neoavanguardie, sono diventati ancora meno marcati, e, al fine di estendere il campo di indagine oltre la cornice del palcoscenico, porta l'attenzione su formati dalle denominazioni incerte come *site specific performance*, *architettura performativa*, *bio-sculture*, *living installation*. Questa indistinzione di forme espressive – *performance*, *mostra*, *installazione*, *video* – insieme all'eterogeneo moltiplicarsi dei formati produttivi, obbliga, secondo l'autrice, ad “assumere uno sguardo erratico, proprio del soggetto decentrato e disorientato previsto dai dispositivi costruttivi delle installazioni” (Valentini, 2020,125).

Questo soggetto decentrato, dallo sguardo erratico e quindi attivo all'interno della scena, è dal nostro punto di vista soprattutto un soggetto partecipante, co-autorale, che può collaborare alla drammaturgia della scena non solo con la propria presenza ma anche, come abbiamo visto sopra, con le proprie scelte, le proprie idee, i propri contenuti.

Osserviamo come gli studi, qui toccati molto brevemente, sulla drammaturgia dello spazio, sulla trasformazione dello spazio scenico in epoca postdrammatica e sull'affermarsi del “formato installazione” sulla scena teatrale contemporanea, non prendano direttamente in considerazione il paradigma partecipativo come elemento costitutivo. Valentini cioè discute le installazioni teatrali per argomentare il sempre più frequente sconfinamento tra le arti e per

descrivere come agiscono sulla drammaturgia scenica, sottolineando perlopiù l'obiettivo di acuire, intensificare o rendere spiazzante l'esperienza percettiva dello spettatore, seppure in alcuni casi agiscano modificando la relazione tra esso e l'opera. In quanto fenomeno di sperimentazione, seppure ormai piuttosto diffuso, le installazioni teatrali sono perlopiù studiate come elementi di innovazione scenica appartenente a buona parte del teatro di ricerca contemporaneo, ma l'apporto che possono offrire sul piano partecipativo è rimasto al margine delle indagini, oppure è indagato in separata sede (la partecipazione sotto il capitolo delle logiche di fruizione, l'installazione sotto il capitolo dello spazio teatrale inteso come scrittura scenica).

È proprio su questo che intendiamo contribuire con la presente ricerca, riunificando le due dinamiche, quella installativa e quella partecipativa: tenteremo cioè di cogliere il valore aggiunto che l'uso di installazioni artistiche nel teatro contemporaneo può portare in termini di partecipazione e co-creazione da parte dello spettatore. Il fatto di porre l'attenzione sulla stretta connessione tra installazioni, *performance* e partecipazione, significa guardare in particolare modo alle forme teatrali transitive e relazionali che compongono il vasto arcipelago dei teatri di interazione sociale di cui abbiamo parlato sopra, arcipelago in cui, a vario titolo, si inseriscono le esperienze che compongono il corpus dei casi che andremo ad analizzare.

## 7. Installazioni artistiche partecipative

### 1. Una proposta di definizione e una messa alla prova nelle pratiche teatrali del Sessantotto

Come abbiamo visto finora, l'orizzonte artistico all'interno del quale si muove la nostra indagine abbraccia sia le arti visive – nella cornice delle quali, seppur in maniera ibrida, si è sviluppata l'arte installativa – sia le arti sceniche, nella cui pratica il formato installativo si è andato ad inserire con una certa assiduità, soprattutto a partire dagli ultimi decenni del Novecento, assumendo in molti casi la connotazione partecipativa che ci interessa indagare. Con l'intenzione di tessere un dialogo transdisciplinare, necessario all'analisi degli studi di caso individuati, abbiamo rintracciato nel paradigma partecipativo la possibilità di una chiave interpretativa comune tra le diverse forme artistiche che mettono in atto modalità di tipo transitivo e relazionale, seguendo le diverse prospettive offerte dagli studi critici legati all'estetica relazionale, all'arte pubblica e ai teatri partecipativi.

È proprio il paradigma partecipativo, del quale nei precedenti capitoli abbiamo tentato di ricostruire una fisionomia, a suggerire la definizione di *installazioni artistiche partecipative* per indicare i dispositivi installativi utilizzati nelle pratiche teatrali che intendiamo studiare e dei quali nei prossimi capitoli proporremo una selezione. Si tratta di dispositivi installativi estremamente variegati per impatto visivo, dimensioni e coinvolgimento sensoriale dello spettatore che chiameremo *partecipativi* proprio per il focus che pongono nell'interpellare i partecipanti come soggetti co-creatori degli eventi performativi, secondo modalità che possiamo leggere lungo lo spettro dei quattro paradigmi partecipativi (immersivo, interattivo, spett-attoriale e partecipato) individuati da Carmen Pedullà (2021).

Tali paradigmi risultano bene applicabili, infatti, per comprendere non solo dinamiche di tipo drammaturgico ma anche le opere installative, soprattutto se le consideriamo, come fa Nicolas Bourriaud (1998), non tanto per il loro aspetto ‘visivo’ quanto per quello relazionale, e cioè se consideriamo le installazioni come dispositivi relazionali. Concordiamo anche con Claire Bishop (2006) sul fatto che sia possibile classificare le opere installative in base al tipo di esperienza che strutturano per lo spettatore: a noi interessano appunto quelle che stimolano un tipo di esperienza che rientra nello spettro partecipativo indicato da Pedullà (2021). Vedremo di volta in volta, nel corpus della nostra indagine, dove si collochino lungo questo spettro.

Ma facciamo un passo indietro, per ricordare che l’orizzonte significativo del nostro discorso, il primo a cui fare riferimento, è quello dell’arte di partecipazione, che pare opportuno qui richiamare sinteticamente.

Innanzitutto osserviamo, come già rilevato, che gli elementi caratteristici dell’estetica relazionale teorizzata da Nicolas Bourriaud (1998) in riferimento alle arti visive, quali l’individuazione dell’intersoggettività come essenza della pratica artistica, lo spostamento verso la “zona del feedback” e il focus posto sull’elaborazione collettiva del senso da parte di artista e spettatore, possono essere individuati facilmente come elementi dei progetti teatrali che abbiamo visto appartenere all’ampia rosa dei teatri transitivi e partecipativi.

Allo stesso modo i requisiti, i temi, le necessità individuati da Claire Bishop (2006) per un’arte di partecipazione, fra cui innanzitutto la presenza di un soggetto attivo che possa scoprirsi capace di determinare la propria realtà politica e sociale, e un esercizio di autorialità inteso come cessione del controllo da parte dell’artista, in favore di un processo più democratico ed egualitario di produzione condivisa, sono requisiti che ritroviamo appieno nei

postulati dei teatri partecipativi, tra cui abbiamo annoverato i teatri di interazione sociale di matrice italiana e il Teatro dell'Oppresso di Augusto Boal.

Riconosciamo i principi di *attivazione, autorialità e comunità* enucleati da Claire Bishop (2006) come concetti di base per il realizzarsi di un'arte di partecipazione, che attraversa le arti visive e le arti sceniche alla presenza di uno spettatore emancipato, descritto da Rancière come un interprete attivo, che non solo elabora la propria traduzione e lettura delle opere, ma si appropria della storia e, a sua volta, può mostrare la propria, arrivando ad assumere una co-autorialità. Abbiamo visto che il protagonismo dell'audience, la sua relazione attiva con l'opera d'arte, la partecipazione diretta alla costruzione del significato sono anche le caratteristiche che Hein (2006) individua come peculiari delle forme contemporanee di arte pubblica. Queste tre caratteristiche, che appartengono anche alle esperienze teatrali che andremo ad analizzare, pongono l'accento sul fatto che lo spettatore diventa il punto di partenza della costruzione dell'evento artistico, che si realizza proprio nell'interazione con il pubblico stesso; se lo spettatore partecipa alla sua costruzione, allora il rapporto tra pubblico e opera diventa partecipativo.

I principi finora enucleati sono in linea con le prerogative dell'arte partecipativa riconosciute da Gustaf Almenberg (2010), tra cui quella di esplorare le sfaccettature del momento creativo e portare un cambiamento radicale del ruolo degli spettatori. Questi infatti sono chiamati a compiere delle scelte strategiche perché il compimento dell'evento artistico possa avere luogo; l'arte partecipativa si propone dunque di abilitare l'espressione, da parte dello spettatore "attivato", di una combinazione di scelte intellettuali, desideri estetici e esperienze sensoriali.

Ribadiamo che ci muoviamo all'interno di una concezione di arte intesa come interstizio sociale, all'interno della quale emerge l'importanza della presenza di una

collettività di osservatori-partecipanti, o spett-attori, per riprendere la terminologia di Boal, in qualità di collaboratori alla produzione del senso stesso dell'opera.

Con la proposta di *installazioni artistiche partecipative*, vorremmo sottolineare che si deve riconoscere la pratica artistica dell'installazione come pratica centrale di ogni arte di partecipazione. Ci interessa dunque sottolineare, ad esempio, che i teatri partecipativi ricorrono alla dimensione installativa molto più spesso di quanto non sia stato notato finora.

Per converso e contemporaneamente vogliamo anche rendere più evidente che la dimensione installativa, in quanto fortemente partecipativa, presuppone quasi sempre delle procedure o drammaturgie di relazione (dello spettatore con l'opera, o con altri spettatori-partecipanti), e si può e si deve comprendere e analizzare anche in termini teatrali, facendo nostra e convertendo in una nuova opportunità interpretativa l'accusa di teatralità che Michael Fried (1967) aveva rivolto all'arte minimale.

Ma partiamo dalla dimensione cruciale: riconoscere come i teatri partecipativi abbiano fatto ricorso e ricorrano con un'intensità sempre maggiore alla dimensione installativa. A tale proposito prenderemo in analisi due noti spettacoli e un'esperienza festiva e laboratoriale del lungo '68 italiano, ai quali generalmente si riconosce il carattere partecipativo, per sottolineare come si possa e anzi si debba leggerli altrettanto bene in termini installativi e dimostrare che il concetto di *installazioni artistiche partecipative* applicato alle pratiche teatrali, può meglio contribuire non solo a definire le pratiche contemporanee, ma anche ad illuminare la natura delle procedure adottate da alcune paradigmatiche esperienze del secondo Novecento.

## **2. *Orlando Furioso* di Luca Ronconi**

Prendiamo come primo esempio l'*Orlando Furioso* di Luca Ronconi e Edoardo Sanguineti, con la scenografia di Uberto Bertacca, allestito per il Festival dei Due Mondi di

Spoletto del 1969, uno spettacolo di risonanza internazionale, oggetto di varie ricognizioni da parte della teatrologia italiana.

L'*Orlando Furioso* di Ronconi, forse il più celebre dei molti adattamenti del poema ariosteo per le scene, fu uno degli spettacoli-emblema del '68 teatrale a partire da due caratteristiche che ci interessano molto da vicino: “il radicale ripensamento dello spazio teatrale e dei modi di fruizione del pubblico” (Longhi, 2006: retro di copertina). Lo spettacolo nacque da una co-autorialità stratificata: alla regia e alla drammaturgia due artisti delle neo-avanguardie, il poeta Edoardo Sanguineti come autore della riduzione drammatica, e il teatrante Luca Ronconi alla regia. All'apparato scenico un artista stratiforme, lo scenografo Umberto Bertacca, esperto nella costruzione dei carri mobili per il Carnevale di Viareggio, grazie al quale Ronconi decise di strutturare lo spettacolo su macchine sceniche.

Lo spettacolo è diventato uno dei grandi eventi di fama mondiale di *teatro totale*, ed è stato oggetto di varie ricostruzioni storiografiche; anche Valentini lo mette al centro delle sue ricognizioni sul Nuovo Teatro (Valentini, 2015: 203), ricordando come l'*Orlando Furioso* di Ronconi sottraesse gli spettatori al rito protettivo della sala e della scena, per proiettarli in un'imprevedibile spazio all'aperto (le piazze della città in cui venne rappresentato), in cui le regole non erano note e in cui gli spettatori venivano sottoposti ad aggressioni acustiche e a disorientamenti spaziali. Lo spazio dell'azione scenica era articolato in quattro luoghi distanziati l'uno dall'altro, corrispondenti ai quattro motivi tematici (grottesco, erotico, epico, fantastico), con due palcoscenici speculari e carrelli manovrati a vista da tecnici o attori, che trasportavano attori recitanti.

Valentini (2015: 204) riconosce l'*Orlando Furioso* come lo “spettacolo tipo” del Nuovo Teatro, in quanto ne incorpora i tratti principali, cioè quelli di un'avanguardia che reinventa la festa, la sacra rappresentazione, i modi dei cantastorie pur non riproponendo

nessuna di queste forme che appartengono alla tradizione del teatro italiano: lo spettacolo indica piuttosto una via per tenere unite le sperimentazioni formali e l'investimento del teatro nei territori del sociale, binomio che in Italia porterà, da un lato, a perseguire il tracciato politico, come abbiamo visto, e dall'altro quello della ricerca sui linguaggi.

Secondo Valentini (2015: 204), l'autonomia che l'*Orlando Furioso* attribuisce allo spettatore sta all'interno di una strategia politica di partecipazione intesa come stimolo intellettuale e sensoriale. È importante sottolineare che questa dimensione partecipativa passa attraverso le sollecitazioni che arrivano dai dispositivi scenici, e in questo ci è di grande aiuto un saggio recente di Maia Giacobbe Borelli (2020), dedicato alle macchine sceniche utilizzate nello spettacolo: il ragionamento ci porterà a proporre di guardare all'*Orlando Furioso* come ad un'installazione partecipativa.

Maia Giacobbe Borelli (2020) sottolinea il contributo decisivo all'invenzione di questo spettacolo da parte di Uberto Bertacca, uno scenografo *sui generis*. Infatti, se centrale si può considerare la scelta registica di proporre, come vedremo, la simultaneità del racconto e la condivisione dello spazio tra pubblico e attori, il realizzarsi di quello che divenne un grande gioco collettivo fu reso possibile “grazie a una serie di dispositivi scenici originali che furono realizzati da Bertacca a partire da materiali poveri, attingendo alla cultura da cui proveniva, quella degli articolati e complessi carri semoventi del carnevale viareggino, frutto di un antico e sapiente artigianato popolare” (Giacobbe Borelli, 2020: 62-63).<sup>58</sup> Bertacca inventò e propose altrettanti carrelli mobili per ogni personaggio o impresa, realizzando con materiali poveri sia le piattaforme e i dispositivi su ruote che trasportavano i cavalli per i duelli e le gabbie, sia l'orca mostruosa uccisa da Orlando, con uno scheletro in vimini, sia il

---

<sup>58</sup> Osserviamo come la stessa tradizione italiana dei carri allegorici carnevaleschi potrebbe essere riconsiderata come dimensione installativa per la realizzazione di un rituale popolare festivo.

meraviglioso ippogrifo che Astolfo usava per volare sulla luna. Dunque il pubblico si trovò a partecipare a uno spettacolo senza testa, invitato a muoversi tra i macchinari semoventi di Bertacca, a vagabondare tra le proposte sceniche seguendo gli stimoli visivi o vocali, a seconda della propria *simpatia* per gli accadimenti, “sciogliendo i tradizionali legami di causalità e di progressione temporale in favore di una dimensione puramente emozionale che aveva qualche parentela con il girovagare senza meta caratteristico dei sogni” (Giacobbe Borelli, 2020: 66).

L'autrice sintetizza così i diversi elementi che hanno contribuito alla notorietà di questo spettacolo: l'utilizzo di piattaforme su ruote; l'abolizione della scena a favore di una logica di 'luogo teatrale', di risemantizzazione di spazi urbani in spazi di festa/spettacolo, dove le persone partecipano alle sollecitazioni performative e alla partitura scenica e narrativa in maniera non preordinata e secondo un'estrema variabilità degli esiti; la proposta di una macchinaria teatrale tanto ingombrante da creare impedimento al lavoro dell'attore e mobilitare in tal modo tutte le energie necessarie a una brillante presenza scenica. L'autrice osserva come lo spettatore, sorpreso e disorientato dalle inaspettate apparizioni, fosse continuamente chiamato a scegliere tra azioni simultanee e contrapposte, facendosi partigiano e partecipe della storia, annullando la sua tradizionale distanza (Giacobbe Borelli, 2020: 64).

Il movimento continuo dello spettatore per conquistarsi un posto in scena lo sottopone a una visione parziale, incompleta, inaspettata per il pubblico teatrale degli anni Sessanta, abituato a una visione 'panottica'. Come osserva Franco Quadri (1970: 139): “Il primo elemento è la sorpresa. Lo spettatore è stato predisposto in stato di *insicurezza*, a causa delle condizioni ambientali insolite e della mancanza di punti di riferimento. La *sorpresa* interviene allo spegnersi delle luci con l'apparizione iniziale di Astolfo non in un luogo deputato ma tra il pubblico e su un carrello ruotante”.

Sembra di poter dire, a questo punto, che ciò che gli studi denominano “macchinaria teatrale”, o “carrelli mobili” e la loro logica di utilizzazione nello spazio scenico potrebbero essere meglio compresi riconsiderando il progetto registico di Ronconi e Bertacca nei termini di un progetto installativo. Risulta evidente, nei termini di Bourriaud, come la progettazione della drammaturgia andasse di pari passo alla progettazione di un “dispositivo relazionale”, in grado di attuare una precisa modalità di relazione, che potremmo definire ludico-festiva, fra attori e spettatori. Come in ogni progetto installativo, la parte materica ebbe il suo peso di rilievo, l’evento artistico si scandiva grazie a un certo modo di scrittura della materia e dello spazio, si condensava a partire da oggetti, architetture effimere, molto concrete e materiche (le macchine sceniche su ruote, con la loro fondamentale caratteristica di mobilità).

Gli attori in scena, da parte loro, apparendo e scomparendo troppo velocemente, non hanno modo di sedimentarsi in veri e propri personaggi drammatici all’interno della visione dello spettatore, ma assumono una funzione di “segno”, di parte integrante e complementare dei macchinari che li portano. Quello che ne risulta è la possibilità di ritrovare nel teatro lo spazio della festa, in quanto momento per l’auto-rappresentazione di una comunità sulla scia della concezione medievale (Giacobbe Borelli, 2020: 68): questa dimensione di festa partecipativa si realizza attraverso la messa in atto di dispositivi installativi.

L’*Orlando Furioso* può essere visto come una installazione che sollecita lo spettatore a viverla e percorrerla, nella logica di *environment*, come già notava Franco Quadri (1999): l’uso della scenografia di tipo installativo sollecita infatti gli spettatori innanzitutto a prendere fisicamente posizione e scegliere le scene da seguire.

Più precisamente, osserviamo che l’*Orlando Furioso* venne progettato come installazione artistica partecipativa connotata da una dimensione ludica. Come riporta Giacobbe Borelli, Ronconi parlò esplicitamente di un “piano di gioco per lo spettatore”:

Lo spettacolo vuol porsi come *quiz*, come *test* di fronte al quale non sarà più possibile dire “mi piace, non mi piace”, ma solo accettare o rifiutare, scegliere di stare *dentro* o *fuori*. [...] Fondamentalmente esso si trova, come dicevo, davanti a due scelte: o *partecipa al gioco* che gli proponiamo, o si mette in disparte e sta a guardare. E in questo caso si annoierà, perché, ripeto, lo spettacolo *va vissuto*, non certo visto e “giudicato”. Se, al contrario, lo spettatore *entra nel gioco* potrà, immediatamente, essere parte viva, attiva, di esso. Sia chiaro, inoltre, che lo stimolo cui saranno sottoposti i presenti è di natura prevalentemente fisica, “meccanica”. L’azione si svolge su due palcoscenici viaggianti e ciò favorisce un vero e proprio *movimento* del pubblico, costretto in qualche modo, a viaggiare verso le scene che gli piacciono di più. In un secondo momento vengono poi utilizzati sedili anch’essi manovrabili; e alla fine, attraverso una sorta di labirinto, si ha una vera e propria *espulsione* del pubblico all’esterno. (Ronconi, 1970: 14-16)

### **3. 1789 di Théâtre du Soleil**

Un altro esempio di teatro totale, che potrebbe essere ripensato secondo l’ottica dell’installazione partecipativa, è *1789. La Révolution doit s’arrêter à la perfection du bonheur* (1970), lo spettacolo a cui si deve l’affermazione internazionale del Théâtre du Soleil diretto da Ariane Mnouchkine. Come ricordano Roberta Gandolfi e Silvia Bottiroli (2006: 16), gli anni Settanta furono il periodo di forte intersezione fra il giovane Soleil, che sperimentava i modi festosi e le forme partecipatore agli spettacoli di creazione collettiva, e la cultura teatrale italiana, in grande fase di slancio e radicale rinnovamento (come abbiamo visto era il tempo del nuovo teatro e dei teatri di base, dell’animazione teatrale, del teatro negli spazi aperti, dell’accoglienza del Living Theatre e dell’Odin Teatret). Lo spettacolo non

debuttò a Parigi ma in Italia, al Palasport di Milano, fortemente voluto dall'allora direttore del Piccolo Teatro di Milano, Paolo Grassi, che con questo gesto scombinò le contrapposizioni fra l'istituzione dei teatri stabili e i fermenti del nuovo teatro.<sup>59</sup> Per 1789 la troupe del Soleil procedette a una progettazione corale della scrittura scenica che muoveva da un lavoro di ricerca e conoscenza collettivo e si avvicinava alla storia della Rivoluzione Francese attraverso svariate fonti documentarie, dalle testimonianze dell'epoca ai film sull'argomento.

La prima milanese aprì la strada a una lunga e appassionata tournée internazionale, alla stabilizzazione della compagnia presso l'ex-fabbrica della Cartoucherie a Vincennes, dove ha sede tuttora, e alla consacrazione dello spettacolo. In quegli anni l'utopia di un teatro popolare stava ispirando nuove pratiche performative che si muovevano al di fuori dai tradizionali spazi teatrali. Il dispositivo scenico paratattico, di cui sottolineiamo qui la dimensione installativa, era stato progettato dallo scenografo della compagnia, Roberto Moscoso, ed era composto da cinque praticabili, sui quali era possibile prevedere scene multiple, simultanee o in successione, ispirandosi agli allestimenti utilizzati nell'Europa medievale e moderna durante le festività di piazza laiche e religiose. I praticabili erano collegati fra loro da passerelle di legno che permettevano agli attori di spostarsi e il pubblico poteva scegliere se guardare lo spettacolo in piedi nell'arena centrale del Palasport, avvolto da ogni lato dalle azioni sceniche, o seduto nelle gradinate che la circondano, privilegiando una visione dall'esterno e dall'alto.

---

<sup>59</sup> Nel progettare 1789, la questione dello spazio scenico divenne dirimente: l'installazione progettata da Moscoso fu pensata *ad hoc* per degli spazi extrateatrali, non però strade o piazza, bensì impianti sportivi: una scelta che risultò tanto controcorrente da rendere impossibile il debutto in madrepatria. Se ne fece carico invece Paolo Grassi, offrendo alla *troupe* il debutto al Palasport di Pavia (Gandolfi, 2015a).

Secondo Gandolfi (2015a: 8), che riconosce nella produzione del Soleil sia la dimensione partecipativa che la logica installativa, *1789* risponde appieno all'istanza dello spettatore partecipante che percorre la scena internazionale degli anni Sessanta e Settanta. Gli attori si propongono al pubblico sotto le spoglie dei *bateleurs* che animavano i théâtres de la Foire, gli spettacoli popolari di piazza del primo Ottocento francese. Appellandosi direttamente ai loro uditori con modalità giocosa, anche attraverso l'uso di grandi pupazzi di cartapesta animati, omaggio al teatro di strada del Bread and Puppet, gli attori richiamano l'attenzione verso l'uno o l'altro dei praticabili, proponendo un susseguirsi di situazioni entro le quali assumono diverse identità, aiutandosi con trucchi veloci e sgargianti, costumi indossati e cambiati a vista. Lo spettacolo procede secondo un montaggio epico di quadri, scanditi da potenti riflettori che indirizzano gli spettatori dentro un vivace e dinamico caleidoscopio di registri teatrali, dal tragico al farsesco.

La parte centrale dello spettacolo, dopo il racconto della presa della Bastiglia, è seguito da quindici minuti straordinari, dove la scrittura scenica si apre all'interazione col pubblico. Sui cinque praticabili si innalzano a vista dei teloni dipinti, lì si trasforma in baracconi da fiera, e qui si ambienta la festa di popolo per la Bastiglia liberata, in forma di una effervescente ricreazione circense della rivoluzione. Sui praticabili salgono acrobati, sbandieratori, lottatori e imbonitori, animando la festa da ogni lato con un vivacissimo repertorio di giochi popolari, quelli tipici delle sagre e delle fiere da luna park, dalle scommesse al tiro al bersaglio, cui gli spettatori di ogni età sono invitati a partecipare; intanto nello spazio circostante, in mezzo agli spettatori, si aggirano i clown, un grande orso ammaestrato al guinzaglio e grandi pupazzi di cartapesta.

Gandolfi (2015a: 10) scrive che questa sequenza dello spettacolo, questa parentesi di musica e giochi aventi a tema la Rivoluzione Francese, vera e propria esplosione di ludicità

partecipata, dispiegò il lavoro corale del Soleil e contemporaneamente intercettò, come nessun altro spettacolo del tempo, l'utopia festosa che nutriva il movimento del Sessantotto: finzione teatrale e teatralità sociale si facevano eco l'un l'altra, e l'evento passato evocato dallo spettacolo si sovrapponeva al presente storico non solo tematicamente, ma per qualità di energia e valenza utopica. Così *1789* fu in grado, replica dopo replica, di creare uno spazio pubblico di ritualità condivisa, catalizzando il bisogno di celebrare e agire simbolicamente le passioni civiche e politiche di un'intera generazione.

Sia *l'Orlando Furioso* che *1789*, scelti come spettacoli paradigmatici della rivoluzione teatrale di quel periodo, potrebbero quindi a nostro parere, essere riletti secondo la prospettiva dell'installazione partecipativa, per il ricorso a macchine sceniche e strutturazioni dello spazio scenico e del *plot* drammatico di tipo relazionale. Il coinvolgimento del pubblico, in entrambi gli spettacoli, è di tipo immersivo e ludico-festivo.

Interrogando queste due installazioni (o *environment*) secondo l'ottica dei quattro paradigmi partecipativi individuati da Carmen Pedullà, possiamo inserire i due spettacoli sia nel paradigma immersivo che in quello interattivo. Immersivo, per la compresenza di attori e spettatori in un unico ambiente, che non vede la separazione tra scena e platea, per la dimensione multisensoriale e itinerante offerta agli spettatori, oltre che per la creazione di una comunità provvisoria, immersa in una dimensione spazio-temporale (il racconto ariostesco, la Rivoluzione Francese) separata dalla realtà.

Parliamo di paradigma interattivo, inoltre, perché entrambi gli spettacoli attivano una reale interazione fra attori e spettatori in dimensione marcatamente ludica: ludica è la possibilità di scelta dei percorsi spettatoriali sollecitata da queste rappresentazioni itineranti e paratattici; ludica è l'interazione del pubblico ai giochi proposti, intermittente ma intensa, in

particolare in alcuni momenti chiave, come quello sopra raccontato dei giochi ai baracconi da fiera in 1789.

#### **4. Marco Cavallo**

Se ci spostiamo sul versante dei teatri di interazione sociale di matrice italiana, andando alla ricerca delle origini dell'uso di modalità installative volte a sollecitare la partecipazione anche attraverso percorsi di tipo laboratoriale, non possiamo non pensare alla figura emblematica di Marco Cavallo, il cavallo blu di cartapesta che portò le istanze dei degenti dell'ospedale psichiatrico di Trieste a conoscenza della società.<sup>60</sup>

L'esperienza che portò alla creazione di *Marco Cavallo* nasce da un percorso di animazione teatrale condotto da Giuliano Scabia e Vittorio Basaglia, entrambi artisti presenti nel 1973 presso l'ospedale psichiatrico di Trieste. "Venite e fate quello che volete. Potete usare un reparto che adesso è vuoto. Inventate" era stato il mandato di Franco Basaglia, allora direttore dell'O.P.P. di Trieste e cugino di Vittorio (Scabia, 2011: 23). L'intervento durò due mesi e si articolò all'interno del reparto P, un reparto abbandonato che venne trasformato in laboratorio permanente.

Nel dettagliatissimo diario che Giuliano Scabia (2011) pubblicò due anni dopo quell'esperienza, si racconta come, giorno per giorno, quello spazio vuoto, inizialmente dotato di tavoli e sedie, pennelli, fogli e colori, lentamente divenne sempre più abitato dagli internati e dai lavoratori del manicomio, arredandosi con tutti i frutti del lavoro laboratoriale: i disegni appesi al muro, la pedanetta costruita per i momenti del cantastorie, il teatrino dei burattini etc.

---

<sup>60</sup> Fu proprio grazie al lavoro dello psichiatra Franco Basaglia presso l'ospedale psichiatrico di Trieste che in Italia venne approvata la legge 180/78, *Accertamenti e trattamenti sanitari volontari e obbligatori*. Per effetto della legge Basaglia venne predisposta la chiusura definitiva dei manicomi, stabilendo il graduale superamento degli ospedali psichiatrici e aprendo la via a un'idea di salute mentale non più esclusivamente contenitiva, ma integrativa e riabilitativa.

Potremmo allora rileggere il diario di Scabia e considerare lo stesso ambiente del laboratorio P con la logica dell'installazione, un *environment* che si crea in fieri, col concorso di tutti. Al laboratorio P era in gioco una scommessa grande, una scommessa che fu vinta grazie ai modi di operare trasformativi e partecipativi propri della dimensione del laboratorio teatrale: accompagnare e suscitare un risveglio espressivo degli internati, oppressi da anni di istituzione totale e dalle crudeli conseguenze di soffocamento della soggettività che caratterizzavano l'istituzione manicomiale.<sup>61</sup>

I modi di operare partecipativi e trasformativi utilizzati nel corso dell'esperienza sono riportati, in un elenco in 78 punti, nell'appendice del diario di Scabia. Come scrive Roberta Gandolfi:

Dall'elenco emerge l'aspetto di dilatazione, di duttilità del teatro che, in quanto arte dell'animare il mondo, sa applicare la trasformazione: a Trieste il disegno diventa disegno cantato oppure standard e sipario di teatrino, il versificare si fa drammaturgia, la narrazione autobiografica diventa storia e libro, lo spazio architettonico si fa extra-quotidiano, gli oggetti creati insieme (sagome, giganti, burattini) diventano personaggi, tramiti e proiezioni dell'io... Questo elenco si potrebbe anche chiamare "i modi di operare del teatro d'animazione" o "i modi del teatro di creare relazione espressiva e comunità": vi emerge una cultura teatrale di straordinaria ricchezza, un patrimonio cui attingere ancora oggi. (Gandolfi, 2015b: 10)

Il lavoro era accompagnato da attività nei reparti dell'ospedale, durante le quali i malati e il personale sanitario venivano informati di quanto accadeva nel laboratorio ed erano

---

<sup>61</sup> Anche Innocenti Malini (2021: 36) sottolinea come attraverso le attività espressive e teatrali si riuscirono a riattivare processi di comunicazione della persona con se stessa e con le altre persone, e tra l'ospedale ed il suo territorio di appartenenza.

invitati a contribuire; furono distribuiti volantini e affissi giornali murari con la stessa funzione informativa e di coinvolgimento. Le attività erano accompagnate da momenti assembleari, durante i quali si rifletteva sul lavoro e si rimodulavano le attività, rendendo concrete relazioni interpersonali fino a quel momento vincolate ai ruoli assunti nella struttura. (De Marinis, 2018: 54-56).

È nel corso delle prime giornate passate al laboratorio P che il progetto comune si definisce anche intorno all'idea di costruire, in forma di pupazzo gigante, una figura mitica, quella di Marco Cavallo. Si trattava di un cavallo cui gli internati erano fortemente affezionati, che fino a pochi anni prima aveva portato in giro fra i vari reparti un carretto per la biancheria. Quando era diventato troppo vecchio per lavorare, una petizione nata all'interno dell'ospedale aveva impedito che l'animale fosse abbattuto riuscendo a mantenerlo in vita, e il cavallo era stato trasferito poi in Friuli. È il ricordo della sua presenza, diffuso nella comunità ospedaliera, ad ispirare la forma della "cosa" da realizzare nel laboratorio artistico permanente (Scabia, 2011: 33). Si avvia così, al laboratorio P, la costruzione di un grande cavallo azzurro di cartapesta, cui lavora quotidianamente l'artista Vittorio Basaglia, sotto gli occhi di tutti. Si decide insieme che colore dare al grande pupazzo di cartapesta: blu, il colore della speranza; si progetta di portarlo in parata per le vie della città di Trieste, a conclusione del laboratorio; e si decide insieme che la sua pancia vuota deve contenere i bigliettini degli internati, i loro desideri e sogni per il presente e il futuro. Così Marco Cavallo diviene il simbolo concreto del loro desiderio di libertà (Scabia, 2011).

Il progetto si concluse con l'abbattimento delle porte del manicomio, da parte dello stesso Basaglia insieme ai partecipanti al laboratorio P e con l'uscita del grande cavallo azzurro accompagnato in parata da infermieri e internati, accompagnato da burattini e disegni da loro realizzati: per la prima volta uscivano, dopo anni, all'esterno delle mura del

manicomio. La città era stata tappezzata di manifesti e la parata suscitò momenti di festa e incontri con la cittadinanza, che rappresentarono un atto di partecipazione concreta per la liberazione delle persone escluse, malate e oppresse (Mamprin, 1973: 16).

Nella parata festiva dietro al cavallo azzurro e nella materialità del cavallo stesso, progettato con il contributo ideativo di tutte le persone coinvolte nel laboratorio, riconosciamo la dimensione installativa di *Marco Cavallo*, che qui assume una valenza partecipativa in varie fasi del lavoro: la scelta della “cosa” da realizzare, il rito di “affidare” alla pancia del cavallo i propri desideri, l’azione del portare la creazione all’esterno dell’ospedale, per dividerla con la cittadinanza, in una parata teatrale dal sapore festivo.

Tutto il lavoro, dalla fase di progettazione alla fase di uscita festiva del cavallo e di tutta la comunità del manicomio, non fu un processo semplice perché, come osserva Innocenti Malini (2021: 36), “ogni azione nel processo animato, così come in quello del teatro sociale, non pertiene esclusivamente alla dimensione teatrale”. Si tratta di una teatralità che incarna bisogni e aspettative personali, sociali e politiche dei partecipanti e che si fa azione consapevole delle istanze che sta muovendo nella realtà dell’esperienza.

Il cavallo azzurro “ruppe il muro” anche in maniera non metaforica: quando si trattò di doverlo portare fuori dalle mura del manicomio ci si accorse che non riusciva a superare la porta. Per questo, si decise che l’unica possibilità doveva essere quella di rompere i muri (ma romperli davvero!) e far diventare questo gesto qualcosa di simbolico, qualcosa che fosse una concreta rappresentazione della libertà e dei diritti di tutte le persone con disagio mentale: l’abbattimento delle barriere e della chiusura. Così Marco Cavallo diventò, nella storia della psichiatria, il simbolo della libertà. Come scrive Scabia:

Marco Cavallo, delineato ormai nella sua forma plastica, è il simbolo della liberazione perché è oggetto che ci unisce, intorno a cui la collettività del

laboratorio e dell'ospedale ora vive. È stato davvero importante partire da un vissuto concreto e non da un simbolo astratto, nella costruzione del grande oggetto, perché nella concretezza di questo simbolo adesso ci ritroviamo tutti, e ci siamo arrivati per evoluzione collettiva, insieme. Un fatto universale, astratto, come il concetto di libertà, ora si è concretato in un oggetto costruito da noi: ci siamo arrivati attraverso la costruzione dell'oggetto concreto.

(Scabia, 2011: 101)

L'esperienza del laboratorio P, del lavoro espressivo con gli ospiti e i lavoratori del manicomio e del lavoro con i materiali (carta, colla, colori) per dare vita ad un oggetto concreto, che divenne un simbolo di libertà, aprì molti interrogativi sui rischi che una simile operazione potesse comportare; primo fra tutti, come osserva Giuseppe Dell'Acqua (1980), il rischio che l'uscita festosa di Marco Cavallo potesse nascondere agli occhi di tutti le miserie, l'oppressione l'impotenza ancora presenti in manicomio. Il corteo del cavallo non voleva prestarsi a diventare un'esposizione trionfale, di qualcosa di già realizzato, ma voleva essere una denuncia della mancanza di prospettive per chi avrebbe dovuto essere dimesso, oltre alle disagiate condizioni lavorative degli infermieri e alla pesantezza di una legge sui manicomi che risaliva al 1904.

Il complesso e variegato processo artistico e sociale realizzato, aprì riflessioni anche sul senso dell'esperienza in termini di inquadramento teorico; lo stesso Scabia si domanda: "Ha senso che si continui a chiamarlo teatro? L'idea di teatro, anche pensando a tutte le sue forme lontane e vicine, resiste a questa dilatazione? Non può essere riduttivo chiamare queste cose teatro, teatro a partecipazione?" (Scabia, 2011: 99).

L'interrogativo di Scabia è emblematico della congenita difficoltà che assale l'artista (e lo studioso) nel tentare di classificare esperienze artistiche e teatrali complesse e dilatate

come quella appena illustrata e apre a nuove proposte di definizione. La nostra proposta di *installazioni artistiche partecipative*, che vuole comprendere un ampio e variegato ventaglio di dispositivi installativi usati nel teatro come veicolo di partecipazione, rappresenta un tentativo proprio in questo senso.

Si è ritenuto significativo portare all'attenzione i casi dell'*Orlando Furioso*, di 1789 e di *Marco Cavallo* come esempi paradigmatici di un teatro in profondo rinnovamento, che fin dalle ultime decadi del Novecento ha introdotto nella pratica teatrale la dimensione installativa, ad oggi poco esplorata da parte della critica teatrale ed estremamente congeniale alla “svolta partecipativa” del teatro del lungo '68 come di quello odierno, dove la ‘partecipazione’ è tornata ad essere parola chiave delle politiche culturali.

Le tre esperienze descritte illustrano l'origine di due grandi *modus operandi* del teatro con la pratica installativa, che si ritrovano anche nelle installazioni artistiche partecipative in uso nel teatro contemporaneo. Le realizzazioni di Ronconi e del Théâtre du Soleil, che si inscrivono nelle grandi rappresentazioni a carattere partecipativo che diedero forma al nuovo teatro postdrammatico, mettono in atto soprattutto modalità installative che possiamo far rientrare nel paradigma immersivo, per il grande apparato scenico volto a determinare una partecipazione del pubblico in movimento, che si ritrova coinvolto e “avvolto” sensorialmente nella scena. L'esperienza di *Marco Cavallo*, invece (lo spazio del laboratorio come *environment*, il grande pupazzo di Marco Cavallo), apre la strada ad una dimensione installativa pienamente appartenente al paradigma partecipato, che prevede un coinvolgimento diretto dei partecipanti in tutte le fasi del lavoro artistico, in un assetto laboratoriale che li vede co-creatori dell'esperienza stessa: dalla progettazione, alla realizzazione, all'uscita festiva. La materialità del cavallo azzurro, con la pancia piena dei

desideri dei partecipanti, assume la funzione di una creazione artistica che diventa dispositivo partecipativo, volto a veicolare le istanze profonde della comunità che rappresenta.

Ci sembra che la definizione di *installazioni (artistiche) partecipative* possa abbracciare entrambe le modalità illustrate e possa essere efficace, come vedremo con maggiore profondità, per definire una serie estremamente variabile di dispositivi installativi rivolti alla partecipazione.

## PARTE III

**LA PROPOSTA DI TEATRO DI GIORNATA**

Il grosso problema pertanto oggi consiste nel  
dare a persone che ne sono state private  
la possibilità di esprimersi.  
Di dare a uomini e donne la possibilità  
di creare collettivamente.

*Gian Renzo Morteo*

## 8. Un progetto in dialogo con la comunità

Il progetto *Teatro di Giornata*, ideato dal Servizio Comunità e Partecipazione della Cooperativa Stranaidea di Torino, è attivo dal 2012 e rappresenta un esempio significativo di come l'uso di quelle che abbiamo definito *installazioni artistiche partecipative* possa integrare, completare e arricchire un lavoro di creazione artistica e teatrale in profondo dialogo con le comunità e i territori in cui si realizza.<sup>62</sup>

Il progetto, come vedremo dettagliatamente nelle pagine che seguono, prevede la realizzazione di uno spettacolo teatrale e, in alcune edizioni, di un evento comunitario, a partire dall'incontro tra un gruppo di attori e artisti, un territorio e la comunità che lo abita. Si tratta di un progetto culturale e artistico di ampio respiro, progettato in sinergia fra artisti (attori, artisti plastici, musicisti, fotografi, *videomaker*) e realtà istituzionali e associative dei territori coinvolti, che consiste nella creazione di eventi culturali che combinano l'attenzione

---

<sup>62</sup> Il sito [www.teatrodigiornata.it](http://www.teatrodigiornata.it) [03/05/2023], che usiamo in questa sede come una delle fonti documentali, offre una panoramica dettagliata sulle prime edizioni del progetto; al momento l'assetto organizzativo dell'équipe di lavoro è in fase di ristrutturazione e si prevede entro la fine del 2023 l'uscita del nuovo sito. Altre fonti documentali sono i progetti e i tabulati di verifica relativi alle diverse edizioni, gli articoli di giornale, le videointerviste all'équipe artistica, la ricerca svolta da Erica Viola dell'Università degli Studi di Torino relativa al progetto *Teatro di Giornata 2016: Barriera è Opera Mia*. Come spiegato nell'introduzione, la scrivente è direttamente coinvolta in *Teatro di Giornata* in qualità di ideatrice, artista e attrice, e molte delle riflessioni sul progetto hanno origine dall'esperienza diretta e dalle riflessioni condivise con l'équipe artistica in fase di progettazione, attuazione e verifica del progetto dal 2012 ad oggi. La Cooperativa Stranaidea Impresa Sociale, dal 1986 gestisce servizi rivolti a minori, adulti, giovani e famiglie e cura l'inserimento lavorativo di persone in condizione di fragilità. Agisce in Piemonte, principalmente nella Città di Torino, nelle Valli di Lanzo e nel Canavese e realizza collaborazioni in ambiti regionali, nazionali ed europei. Il Servizio Comunità e Partecipazione sostiene e costruisce azioni formative e teatrali in ambito sociale con l'obiettivo di sviluppare e valorizzare la cultura e le relazioni tra persone, comunità e territori ([www.stranaidea.it](http://www.stranaidea.it) [01/05/2023]). Ci sembra interessante rilevare come nelle prime edizioni del progetto le installazioni artistiche, che sin dalla prima edizione ne hanno costituito parte integrante, fossero state definite di primo acchito come "interattive", espressione che si trova anche sul sito del progetto, aggiornato al 2016. La sostituzione dell'aggettivo "interattive" con "partecipative", che già da alcuni anni è parte integrante del vocabolario del progetto, si è affermata grazie allo sviluppo della presente ricerca, che, in uno scambio costante tra riflessione teorica e sviluppo della pratica artistica, ha permesso di mettere a fuoco il valore co-autorale, creativo e relazionale della partecipazione stimolata dalle installazioni di Teatro di Giornata.

al valore artistico con quello sociale del processo di lavoro (<http://teatrodigionata.it/il-progetto/>).

Di seguito illustreremo la struttura del progetto, i suoi obiettivi e il suo posizionamento all'interno dei paradigmi partecipativi, per poi occuparci nello specifico di analizzare le installazioni partecipative che lo accompagnano, strutturando l'indagine intorno a tre categorie tematiche che interessano il progetto e sulla base delle quali le installazioni mettono in gioco particolari funzioni, obiettivi e tipologie di partecipazione: *Risvegliare la meraviglia*, *Relazionarsi con il territorio*, *Interrogare la contemporaneità*.

Per ognuna di queste categorie, le installazioni partecipative di *Teatro di Giornata* verranno messe a confronto con altre esperienze teatrali del panorama teatrale contemporaneo, in particolare del teatro italiano, che nelle loro sperimentazioni hanno introdotto l'uso di dispositivi installativi; tra queste prenderemo come punti di riferimento principali per la loro esemplarità gli *Universi Sensibili* dell'artista, attore e poeta Antonio Catalano, la cui *poetica della meraviglia* rappresenta una fonte di ispirazione per gli artisti di *Teatro di Giornata*, e il lavoro sui temi della contemporaneità del regista e attore Gigi Gherzi, che vede un'affinità molto forte con *Teatro di Giornata* rispetto all'uso delle installazioni partecipative come fonte drammaturgica per spettacoli in parte improvvisati.

L'obiettivo di *Teatro di Giornata* è quello di “creare un evento culturale che risponda a tematiche di attualità ed interesse per la comunità a cui si rivolge, coinvolgendo i partecipanti attivamente e valorizzandone le esperienze personali e collettive attraverso la rielaborazione artistica” (*Teatro di Giornata, Io, Moncalieri e gli altri*, progetto, 2012). Il progetto ha come intento anche quello di “dare vita ad una socialità diversa, attraverso un nuovo evento rituale di incontro” (*Teatro di Giornata, Io, Moncalieri e gli altri*, progetto, 2012), rientrando dunque a pieno titolo nei postulati dell'estetica relazionale, che vediamo

qui applicati all'ambito teatrale. Ciò dimostra, come evidenziato nel primo capitolo, l'opportunità di infittire il dialogo fra le sponde partecipative dell'arte visiva e quelle dell'arte teatrale, entrambe orientate ad una palpabile trasformazione: dalla produzione di opere d'arte e dalla rappresentazione di testi o storie, a quella della proposta di dispositivi che sperimentano nuovi modelli di partecipazione e di condivisione creativa.

Ritroviamo pienamente in *Teatro di Giornata* la funzione dell'arte come “interstizio sociale” individuata da Bourriaud (1998: 15), in quanto il progetto assume la fisionomia di una proposta artistica che ha l'obiettivo di rinserrare lo spazio delle relazioni e che genera un “ambito di scambi”, a dimostrare – come sostiene l'autore – che “l'arte è uno stato d'incontro” (Bourriaud, 1998: 17). In particolare, tra le funzioni indicate da Bourriaud come specifiche dell'estetica relazionale, ritroviamo nello spettacolo *Teatro di Giornata* messo in scena a conclusione del progetto, la dimensione della *funzione di ritrovo*, che abbiamo visto essere costitutiva della dinamica teatrale e che, attraverso il procedimento della convocazione dell'*audience* da parte dell'artista, fonda la funzione relazionale descritta da Bourriaud.

Il teatro, principale linguaggio artistico attraverso cui si realizza *Teatro di Giornata*, “non è considerato semplicemente come una metodologia, uno strumento di lavoro o un prodotto artistico, ma come una condizione che si vive e che si fa vivere, attraverso la realizzazione di un'esperienza collettiva di messa in gioco in una dimensione rituale, corale e relazionale” (*Teatro di Giornata, Io, Moncalieri e gli altri*, progetto 2013: 3).

Il progetto si inserisce nei cardini dei teatri di interazione sociale di cui abbiamo trattato nel terzo capitolo; riprendendo la definizione di Innocenti Malini (2021: 11), si tratta di pratiche teatrali che si propongono allo stesso tempo di raggiungere risultati artistici ed estetici e di realizzare obiettivi di ordine sociale, in cui la dimensione laboratoriale e di incontro con gruppi e comunità riveste altrettanta importanza della dimensione performativa,

e la partecipazione delle persone coinvolte nelle diverse fasi di lavoro costituisce la linfa vitale del processo stesso.<sup>63</sup>

I presupposti su cui si basa l'équipe artistica sono “che il processo creativo non sia solo ambito dei professionisti e che l'essenziale dell'azione culturale si trovi al centro del processo di creazione: attraverso il coinvolgimento delle persone in spettacoli ed installazioni artistiche che nascono grazie al loro contributo ed alla loro partecipazione, gli artisti lavorano con l'obiettivo principale di promuovere il senso di appartenenza e la collaborazione all'interno della comunità stessa”(http://teatrodigiornata.it/il-progetto/).

In questo senso possiamo dire che *Teatro di Giornata* compie i requisiti individuati da Claire Bishop (2006: 11) nei principi di attivazione, autorialità e comunità per un'arte di partecipazione: innanzitutto il desiderio di creare un soggetto attivo, che vivrà un processo di *empowerment* grazie all'esperienza di partecipazione fisica o simbolica alla creazione artistica, nella speranza che aumenti la propria capacità di agire sulla realtà politica e sociale; in secondo luogo, l'autorialità, che vedremo compiersi attraverso il contatto diretto degli abitanti con gli artisti e attraverso l'interazione con le installazioni partecipative studiate *ad hoc* per ogni edizione del progetto; infine, il ripristino di una collettiva elaborazione del senso, attraverso il confrontarsi della comunità, durante lo spettacolo, con i temi emersi dagli incontri con gli artisti.

Per cogliere appieno la portata del progetto è importante ribadire il fatto che si tratta di un progetto teatrale a forte impatto sociale, che prevede una profonda attivazione della comunità in cui si realizza e che necessita non solo di una progettazione artistica, ma di una progettazione socio-culturale che consideri *in primis* il coinvolgimento e la partecipazione

---

<sup>63</sup> In particolare il progetto nasce nel contesto culturale del Teatro Sociale e di Comunità teorizzato dalla scuola torinese, che ha influenzato la formazione di diversi membri dell'équipe artistica del progetto: <http://www.socialcommunitytheatre.com/it/informazioni-generalisct-centre/> [03/05/2023].

delle componenti istituzionali del territorio, oltre che quella di abitanti e cittadini. Essendo un progetto che si sviluppa a stretto contatto con i territori in cui si realizza, in genere la progettazione avviene in collaborazione con le amministrazioni comunali o di quartiere, che partecipano attivamente alla sua realizzazione, individuando un referente che segua insieme all'equipe artistica la fase di mappatura dei territori, fungendo da punto di riferimento per gli artisti e da mediatore tra questi ultimi e le diverse realtà contattate.

Il progetto dal 2012 ad oggi ha visto nove edizioni, realizzate in diversi contesti territoriali della città di Torino e della regione Piemonte (borgate, quartieri periferici cittadini, paesini di montagna o di campagna):<sup>64</sup>

- 2012-2014: (due edizioni) Comune di Moncalieri, progetto *Io, Moncalieri e gli altri*
- 2015: (due edizioni) Comuni di Avigliana e Venaus (TO), progetto *Nuove Agorà*
- 2016: Comune di Torino, quartiere Barriera di Milano, progetto *Barriera è opera mia*
- 2018: Comune di Collegno (TO), progetto *Collegno SiCura*
- 2021: Comuni di Rovasenda e Buronzo (BI), progetto *Castelli di comunità*
- 2022: Comune di Torino, quartiere Aurora, progetto *Usanze Pellegrine*
- 2022: Comune di Torino, quartiere Borgo Vittoria, progetto *Station to Station - La via delle arti*

---

<sup>64</sup> Nel corso dei prossimi capitoli approfondiremo in particolare le edizioni fino al 2016, che hanno visto il nascere della maggior parte delle installazioni artistiche partecipative del progetto.

Il progetto fino ad ora non si è mosso all'interno dei circuiti teatrali tradizionali,<sup>65</sup> ma, come più spesso accade con i progetti che abbiamo visto rientrare nell'ampia e variegata definizione di teatri di interazione sociale, si è sviluppato all'interno della progettazione socioculturale, partecipando a bandi promossi da diversi Enti e Fondazioni, tra cui in particolare la Fondazione Compagnia di San Paolo,<sup>66</sup> e in collaborazione con le amministrazioni comunali o locali dei territori in cui si è realizzato.

Nei progetti relativi alle diverse edizioni di *Teatro di Giornata* nel corso degli anni emergono – anche in relazione ai bandi di finanziamento in cui viene presentato – le diverse applicazioni del metodo adattate a seconda delle tematiche intorno a cui si strutturano i bandi stessi, per esempio il tema dello spazio pubblico (*Teatro di Giornata, Nuove agorà*, progetto 2014) e quello dell'*audience engagement* (*Teatro di Giornata, Barriera è opera mia*, progetto 2015). Emergono così due degli elementi che vanno a definire le categorie che ci guideranno nella lettura del progetto: l'attenzione alle tematiche della contemporaneità – caratteristica del progetto in tutte le sue edizioni – e la strutturazione del progetto strettamente focalizzata sulle peculiarità del territorio in cui si realizza; i due elementi emersi finora sono permeati, come vedremo fra poco, dalla ricerca di modalità artistiche e teatrali capaci non solo di suscitare l'attivazione dei partecipanti in termini di co-autorialità e co-creazione, ma di cogliere gli aspetti poetici della realtà attraverso il risveglio di uno sguardo meravigliato, con l'obiettivo di stimolare nei partecipanti nuove prospettive di visione sulla realtà del proprio territorio, atte ad innescare dinamiche trasformative (*Video, Teatro di Giornata 2012*).<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Segnaliamo che *Teatro di Giornata*, pur sviluppandosi al di fuori del circuito teatrale e culturale "ufficiale", ha collaborato con importanti istituzioni teatrali e culturali del territorio, tra cui citiamo il circuito del Teatro Stabile di Torino (<https://www.teatrostabiletorino.it/> [03/05/2023]) e il Museo Ettore Fico (<https://luoghidelcontemporaneo.beniculturali.it/mef---museo-ettore-fico> [03/05/2023]).

<sup>66</sup> <https://www.compagniadisanpaolo.it/> [03/05/2023].

<sup>67</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=2L4\\_xfmR1c&t=7s](https://www.youtube.com/watch?v=2L4_xfmR1c&t=7s) [03/05/2023].

Vediamo ora come si sviluppa il progetto nelle sue diverse fasi, per poi analizzare nello specifico le funzioni e i meccanismi partecipatori innescati dalle installazioni artistiche che ne accompagnano lo svolgimento nelle diverse edizioni. La presenza di installazioni artistiche, che abbiamo definito “partecipative” e che costituiscono il principale oggetto di indagine della presente ricerca, è elemento costitutivo di tutti gli eventi del progetto e ne caratterizza le diverse fasi, dagli incontri conoscitivi sul territorio, al primo evento teatrale, al secondo evento di comunità.

Nel corso degli anni il progetto si è evoluto e trasformato, ma alcune fasi fondamentali e caratterizzanti, a prescindere dal focus tematico di ogni edizione, sono articolate secondo una struttura stabilita e possono essere riassunte in: fase di mappatura; incontri sul territorio; spettacolo *Teatro di Giornata*; evento di comunità successivo allo spettacolo (in alcune edizioni).

La fase preliminare prevede un’accurata operazione di mappatura e osservazione del territorio a cura degli operatori-attori della Cooperativa Stranaidea: viene presentato il progetto agli *stakeholder*, vengono definiti incontri con le realtà associative del territorio per concordare quali saranno le modalità di coinvolgimento di ognuna e viene dato inizio ad un processo di messa in rete dei soggetti locali, in vista di un futuro intensificarsi della reciproca conoscenza e collaborazione. Durante questa prima fase di preparazione vengono coinvolte le risorse e le realtà presenti sul territorio (scuole, associazioni, dipartimenti, etc.) attraverso incontri, laboratori e attività gestite dall’*équipe*, per stimolare la riflessione e la condivisione di esperienze comuni attraverso la mediazione artistica. Questo lavoro di rete preliminare ha anche lo scopo di aumentare la visibilità e promuovere i servizi e le attività offerte dalle diverse organizzazioni ed evidenziare elementi comuni ed affinità che possano costituire la base per nuovi legami e collaborazioni, nell’ottica della promozione dello sviluppo di

comunità. Il principale obiettivo del lavoro di preparazione risiede nell'organizzazione degli incontri che caratterizzano la fase centrale del progetto: le giornate di incursione artistica sul territorio, nel corso delle quali l'équipe artistica al completo incontra associazioni e realtà territoriali, intervista abitanti, partecipa a visite guidate a luoghi significativi del territorio, mobilitando una rete di persone interessate e coinvolte (*Io, Moncalieri e gli altri*, progetto 2012).

Nella fase centrale del lavoro, quella degli incontri sul territorio, l'équipe artistica – formata da attori, musicisti, scenografi, fotografi – presenza per alcune giornate (in genere tre) sul territorio, incontrando abitanti, organizzazioni e realtà locali secondo le modalità stabilite nella fase di preparazione, che possono prevedere la partecipazione o la visita alle attività regolarmente svolte da servizi e associazioni, la conduzione di attività specifiche come laboratori teatrali o incursioni artistiche, la partecipazione a riunioni, incontri e attività. Obiettivo di queste giornate è la raccolta di storie e vissuti legati alla comunità e al luogo, ai suoi spazi ed ai suoi abitanti, in modo che ogni artista possa nutrire la propria esperienza del territorio e stimolare la propria ispirazione, dando voce a diverse visioni e punti di vista, ma anche creandone di nuovi: gli abitanti vengono stimolati a prendere la parola, non solo per raccontare e illustrare il loro mondo reale, ma anche per nutrire il mondo immaginario che lo popola. Già in questa fase l'équipe artistica fa uso di installazioni partecipative per veicolare in modo giocoso la relazione con gli abitanti e stimolare un'interazione basata sulla partecipazione attiva.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Un esempio di questo tipo di installazioni, proposte nei giorni di incontro fra gli artisti e la comunità è il *Salotto in piazza* (Teatro di Giornata, *Io, Moncalieri e gli altri*, progetto, 2012) installato nella piazza centrale del quartiere di Santa Maria di Moncalieri nella prima edizione del progetto. Sono stati posizionati in una piazza priva di luoghi d'incontro un grande divano, qualche poltrona, una lampada, qualcosa da mangiare da offrire a chi si avvicinava, delle cornici appese dentro alle quali potersi far fotografare come in una "foto di famiglia", con l'intenzione di creare un'occasione di convivialità, ma anche di provocare uno "scarto di senso" sulla scia del *détournement* situazionista e proporre la piazza come un luogo intimo, in cui ci si può sentire come a casa.

La sera del terzo giorno di permanenza dell'équipe sul luogo del progetto, tutta la cittadinanza è invitata ad assistere ad uno spettacolo dedicato al territorio ed ai suoi abitanti, che si tiene in uno spazio significativo appositamente adattato e trasformato per l'occasione. In questa fase, come vedremo meglio nei prossimi capitoli, le installazioni artistiche hanno un ruolo fondamentale, non solo nel veicolare la partecipazione del pubblico prima dell'inizio dello spettacolo, ma nel modificare l'aspetto dei luoghi in cui avviene la rappresentazione, siano essi un teatro, un museo o un luogo di ritrovo significativo per la comunità, e trasformarli in luoghi "altri", immaginifici, in cui la comunità potrà rivedere sé stessa sotto una nuova luce.

In tutte le edizioni del progetto lo spettacolo viene messo in scena utilizzando principalmente le tecniche dell'improvvisazione teatrale: gli attori riportano di getto sulla scena esperienze vissute nei giorni di contatto con il quartiere, particolari osservati, immagini, aneddoti, osservazioni ricorrenti nei racconti degli abitanti. L'uso dell'improvvisazione teatrale permette agli attori di dare vita ad uno spettacolo "a caldo", in un tempo immediatamente successivo all'incontro con gli abitanti, in modo da mantenere alto il livello di coinvolgimento ed interesse suscitati dall'incontro diretto. È evidente che basandosi sull'improvvisazione, ogni spettacolo messo in scena è unico ed irripetibile, fondato sull'immediatezza e sulla personalità e le tecniche utilizzate dagli artisti coinvolti.<sup>69</sup>

L'improvvisazione permette di mantenere, anche durante l'evento, un costante dialogo e confronto con il pubblico presente: le persone del pubblico possono rispondere, commentare e precisare, integrando ciò che avviene sulla scena. L'evento diventa così un'occasione per rivedersi con nuovi sguardi e riconoscersi, incontrare i propri vicini,

---

<sup>69</sup> Per un approfondimento sulle tecniche dell'improvvisazione teatrale si vedano: Viola Spolin (1963), [www.spolin.com](http://www.spolin.com) [03/05/2023]; Keith Johnstone (1979) e (1999), <https://www.keithjohnstone.com/> [03/05/2023].

riappropriarsi di spazi comuni, riscoprire la propria comunità cogliendola da nuove prospettive, costruendo così una memoria collettiva a partire dalla quale innescare nuove sinergie.

Come vedremo meglio nei prossimi capitoli, un altro elemento che favorisce ulteriormente la collaborazione tra attori e spettatori è l'uso che viene fatto in scena dei materiali raccolti dalle installazioni: quanto raccolto attraverso le installazioni in fase di accoglienza, viene portato sulla scena ed utilizzato dagli attori come spunto per alcune scene dello spettacolo. I materiali raccolti fungono sia da restituzione e condivisione con il pubblico dei contenuti che ognuno ha contribuito a realizzare, permettendo a tutti di riconoscersi nella propria individualità, sia nella creazione di un archivio emotivo della comunità partecipante, che ha dato vita a quei contenuti ed a quell'esperienza artistica.

Seguendo la classificazione dei paradigmi del teatro partecipativo proposta da Carmen Pedullà (2021: 58-60) di cui si è parlato nel terzo capitolo, avevamo iscritto il teatro di improvvisazione nel paradigma interattivo, in cui la partecipazione del pubblico è sporadica e intermittente e può riguardare solo alcune parti del pubblico o delimitati momenti dello spettacolo. Anche se si riscontra la presenza del paradigma interattivo durante lo spettacolo di improvvisazione che rappresenta il momento conclusivo della fase centrale del progetto, *Teatro di Giornata* rientra nel paradigma partecipato, nonostante non sia necessariamente previsto un intervento in scena dei partecipante (non durante gli eventi di comunità conclusivi dell'ultima fase del progetto). Ricordiamo che la caratteristica fondante del paradigma partecipato, che lo distingue dai paradigmi immersivo, interattivo e spett-attoriale, rendendolo l'unico che “crea comunità” (Pedullà, 2021: 64), è quella di coinvolgere i partecipanti non solo nella dinamica spettacolare, ma anche nel processo creativo.

In *Teatro di Giornata* questo coinvolgimento non avviene attraverso laboratori finalizzati alla produzione di uno spettacolo che veda i partecipanti come protagonisti, come accade in gran parte dei progetti di teatro di interazione sociale, ma tramite un percorso fatto di incontri che rendono i partecipanti protagonisti di ciò che gli attori andranno a rappresentare in scena attraverso il teatro d'improvvisazione: incontrando gli artisti e mettendoli a parte delle proprie storie e delle proprie visioni, dei propri punti di vista, i destinatari del progetto (in genere persone che vivono, lavorano o operano a vario titolo in un determinato territorio) diventano i fornitori principali del materiale drammaturgico dello spettacolo, che verrà reinterpretato e rielaborato direttamente in scena dagli attori. Le persone coinvolte sanno coloro che andranno ad assistere ad uno spettacolo che parlerà di loro, del loro quartiere, della loro zona: nell'affidare agli attori le proprie storie, emozioni e considerazioni rispondendo alle sollecitazioni offerte delle installazioni artistiche partecipative, compiono un atto di fiducia, che diventa automaticamente anche un atto di partecipazione, perché contribuiscono fattivamente alla realizzazione dello spettacolo.

Durante i tre giorni di permanenza degli artisti sul territorio, che caratterizzano la fase centrale del progetto in tutte le sue edizioni, e nel periodo organizzativo che li precede, la quantità delle persone e delle realtà incontrate dall'equipe artistica è in genere piuttosto sostanziosa; ciò di fatto impedisce di restituire adeguatamente un'immagine o dei momenti di ciascuna realtà nel corso dello spettacolo di improvvisazione.

Per ovviare a questa difficoltà e garantire ad ogni incontro un adeguato riconoscimento, è stato individuato un espediente narrativo: prima dell'inizio dello spettacolo improvvisato viene presentato al pubblico un prologo sotto forma di lettura animata, che vuole restituire un affresco della vita del territorio attraverso le testimonianze dei suoi abitanti rielaborate drammaturgicamente. Il prologo varia a seconda degli incontri effettuati durante

ciascuna edizione, ma la cornice narrativa rimane la stessa: quella dello scorrere del tempo, battuto da una sorta di orologio umano, che segna il passare delle ore durante i tre giorni di permanenza degli attori sul territorio (figg. 1-2). Secondo il ritmo della narrazione gli attori abbandonano l’orologio per dare vita a brevi *sketch* teatrali che rievocano tutti gli incontri effettuati dagli artisti, dei quali si cercano di rendere noti gli aspetti più significativi, buffi o poetici. Gli avvenimenti che segnano lo scorrere del tempo nel quartiere sono accostati con altri che scandiscono il contemporaneo passare del tempo nelle borgate di diverse città del mondo, di cui vengono forniti brevi scorci, tenendo conto dei diversi fusi orari. Viene così a comporsi una narrazione ironica, che inserisce la vita del territorio in questione (quartiere, piccolo borgo o cittadina) in un contesto più ampio, di respiro universale, che accomuna tutte le borgate del mondo nella loro umanità.

Per rendere l’idea di quanto descritto, proponiamo come esempio l’inizio del prologo dell’ultimo spettacolo di *Teatro di Giornata*, svoltasi nel quartiere multietnico Aurora della città di Torino (giugno 2022). Il progetto è stato fortemente voluto dalla Fondazione di Comunità di Porta Palazzo,<sup>70</sup> che fra le varie iniziative per migliorare la vita del quartiere ha promosso la riqualificazione e la presa in carico, da parte di un gruppo di cittadini attivi, del Giardino Pellegrino, uno dei pochi spazi verdi della zona, attraverso un Patto di Collaborazione col Comune di Torino che prevede anche l’apertura e la chiusura del giardino da parte della Fondazione stessa. Il signor Michele, che abita di fronte al Giardino, si è incaricato di aprirlo ogni mattina e ha condiviso la sua esperienza di abitante del quartiere con gli attori.

---

<sup>70</sup> <https://www.fondazioneportapalazzo.org/>



*Fig. 1. L'orologio. Gran Teatro di Giornata. Moncalieri, 2012 (foto A. Massano)*

*Orologio Umano: Tic tac tic tac tic tac*

*Narratore 1: Martedì 5 luglio 2022*

*Narratore 2: Il sole sorge lentamente dietro la basilica di Superga e accarezza con i suoi raggi le sponde della Dora mentre le campane della chiesa di San Gioacchino battono i sei rintocchi del mattino.*

*Orologio Umano: Don don don don don don*

*Narratore 3: Il signor Michele, come ogni mattina esce di casa e scende ad aprire i cancelli del Giardino Pellegrino.*

*Attore dall'Orologio Umano (Michele): Ho visto questi ragazzi che si davano da fare al giardino e ho pensato: Michele, tirati su le maniche! Vengo a dare una mano anche io.*

*Narratore 3*: Nella borgata di Brooklyn, New York City, il campanile di Williamsburg ha appena battuto la mezzanotte in punto e Mr. Reed vende il primo hot dog della giornata a una coppia di turisti coreani.



Fig. 2. *L'orologio. Teatro di Nottata. Torino, 2022 (foto D. Grossi)*

Per rendere più concreta sia l'attivazione che la presa di parola da parte delle persone e delle realtà territoriali coinvolte, diverse edizioni del progetto hanno previsto una quarta fase del progetto, attraverso la realizzazione di un secondo evento di comunità, a distanza di qualche mese dallo spettacolo di improvvisazione, durante il quale, dietro la direzione artistica dell'équipe di *Teatro di Giornata*, le diverse realtà associative sono intervenute direttamente a rappresentare sé stesse nel corso dell'evento. A seconda delle edizioni ciò è avvenuto in modi differenti, dando vita ad eventi cuciti su misura sulle realtà territoriali

incontrate. Così, nella prima edizione del 2012, a Moncalieri, visto il potenziale performativo di diverse associazioni incontrate, si è dato vita ad un evento che ha visto in scena più di cento persone: il coro degli alpini, i bambini delle scuole, il gruppo di rievocazione storica, il corso di ballo liscio, il laboratorio teatrale degli adolescenti e altri ancora, ognuno con il proprio momento performativo, intervallati da momenti teatrali curati dall'équipe artistica del progetto. Per l'occasione, a dare inizio ad una pratica di rinsaldamento di legami e creazione di sinergie che caratterizza il progetto in tutte le sue edizioni, un gruppo di giovani rapper che si trovava a fare le prove sulle panchine di piazza Argiroupoli, quartiere Testona, ha composto e portato in scena un rap dedicato alla città Moncalieri, coreografato dal gruppo di hip hop del quartiere Santa Maria. Il quotidiano nazionale *Repubblica* ha commentato così l'evento:

È uno dei più grandi eventi di teatro sociale e di comunità mai visti in Piemonte (e forse oltre) [...]. Un progetto sfaccettato e curioso, che ha toccato undici borgate interpellando i cittadini e convincendoli ad esprimere esigenze, raccogliere memorie, manifestare desideri. (*La Repubblica*, 16 febbraio 2014)

Nell'edizione del 2016, ambientata nel quartiere periferico torinese di Barriera di Milano, *Teatro di Giornata* si è svolto in stretta collaborazione con il museo di arte moderna e contemporanea Ettore Fico, recentemente installato nel quartiere e con un'attenzione particolare rispetto all'apertura sul territorio: in quel caso l'evento di comunità, dal titolo *Barriera è opera mia*, ha visto le realtà associative ed educative del quartiere prendere possesso del museo attraverso l'installazione di opere partecipative costruite con la direzione artistica di *Teatro di Giornata*.

Come già accennato e come vedremo dettagliatamente nei prossimi capitoli, le installazioni prevedono il coinvolgimento attivo degli spettatori per ingaggiarli nel processo

di creazione artistica, favorendo l'incontro ed il confronto tra gli abitanti e incentivando la partecipazione e la condivisione di idee e vissuti sull'abitare il territorio o il luogo oggetto dell'intervento. In linea con gli obiettivi del progetto, le installazioni interrogano gli abitanti in qualità di veri e propri esperti del territorio, ed offrono loro una mediazione artistica e creativa per esprimere contenuti personali, così come esplicitato negli intenti del progetto: "l'azione artistica diventa un primo segno di espressione, che è anche il primo passo di una vera e propria messa in azione" (Teatro di Giornata, *Nuove agorà*, progetto 2014: 8).

Le installazioni artistiche che accompagnano tutte le edizioni del progetto dal 2012 ad oggi, sono due: l'*Anagrafe dei Sogni* e la *Bottega dei Suoni e degli Odori*, alle quali, per ogni singola edizione, si va ad aggiungere un'ampia gamma di installazioni, studiate *ad hoc* per le diverse realtà territoriali incontrate dagli artisti. In questo caso, più che parlare di arte *site specific*, sembra opportuno proporre la definizione di opere *community specific*, perché, come vedremo nel dettaglio, sono studiate e strutturate non solo in base alle caratteristiche fisiche degli spazi e dei luoghi nelle quali vengono installate, ma soprattutto in base alle caratteristiche specifiche e agli stimoli offerti dalle comunità nelle quali si vanno a realizzare.

Classificare questo tipo di installazioni come *community specific* sembra particolarmente appropriato non solo per il tipo di attenzione rivolta dalle opere alla comunità a cui vengono proposte, ma anche perché, all'interno di questa dicitura, appare una figura di artista pienamente "relazionale" nel senso inteso da Bourriaud (1998: 46), che trasforma l'osservatore in vicino, in interlocutore diretto, e va a posizionarsi come mediatore tra il dispositivo partecipativo creato e il pubblico al quale si chiede di intervenire in qualità di co-creatore. Nell'arte che definiamo *community specific* emerge una figura di artista al servizio della comunità, che da essa parte per dare vita alla sua opera e ad essa ritorna nel momento in cui la interpella per completarla, arricchendola dei propri contenuti; una figura con spiccate

competenze sociali e relazionali, oltre che artistiche, necessarie per interagire con lo spettatore in modo da favorire in esso l'attivazione delle proprie risorse personali e creative nel contribuire al completamento della creazione.

Procederemo ora con l'analisi delle installazioni partecipative delle diverse edizioni di *Teatro di Giornata* aiutandoci con la suddivisione nelle categorie *Risvegliare la meraviglia*, *Relazionarsi con il territorio*, *Interrogare la contemporaneità*, che ci permetteranno non solo di instaurare un approccio tematico alle installazioni del progetto, ma di instaurare un dialogo tra *Teatro di Giornata* ed altre esperienze teatrali contemporanee appartenenti al panorama del teatro partecipativo prevalentemente italiano, che fanno uso di dispositivi installativi nelle loro proposte sceniche.

Le installazioni di *Teatro di Giornata* appartengono a entrambi i due grandi *modus operandi* del teatro con la pratica installativa, che abbiamo evidenziato nel capitolo precedente e possono essere riferite principalmente a due dei paradigmi individuati da Carmen Pedullà (2021): il complesso delle installazioni, che nel suo insieme va a modificare l'ambiente limitrofo allo spazio scenico, e in cui il pubblico viene immerso prima dello spettacolo in un'esplorazione che lo porta a visitare le postazioni installative compiendo delle scelte e venendo coinvolto sensorialmente, rientrano nel paradigma immersivo. Le singole installazioni, che prevedono un coinvolgimento co-autorale diretto dei partecipanti, sono una delle variabili che rendono *Teatro di Giornata* un progetto rientrante nel paradigma partecipativo.

Segnaliamo che spesso le installazioni di *Teatro di Giornata* attraversano più di una categoria, essendo un progetto principalmente rivolto alla relazione con il territorio, pienamente inserito nelle dinamiche della contemporaneità che fa uso di dispositivi

installativi rivolti alla partecipazione del pubblico soprattutto attraverso sollecitazioni giocose e poetiche, che esplorano la dimensione del meraviglioso.

## 9. Risvegliare la meraviglia

### 1. Sogni, suoni, odori, incanto

La maggior parte delle installazioni partecipative di *Teatro di Giornata* esplorano la dimensione dello stupore e della meraviglia, sia attraverso la creazione di ambienti fuori dall'ordinario in cui il pubblico viene immerso prima di assistere agli spettacoli, sia attraverso la creazione di dispositivi installativi che giocano sulla sorpresa dei partecipanti, proponendo, come vedremo dettagliatamente nel corso di questo capitolo, esperienze partecipative mediate da una dimensione ludico-poetica. Ritroviamo questo tipo di dimensione anche in altre esperienze teatrali del panorama italiano, fra cui ci occuperemo in particolare di quella dell'artista, attore e poeta Antonio Catalano, che con la sua *poetica della meraviglia*, rappresenta una fonte di ispirazione per gli artisti di *Teatro di Giornata*.

Come già accennato, il momento principale in cui le installazioni vengono proposte al pubblico di *Teatro di Giornata* è quello dell'accoglienza che precede l'inizio dello spettacolo, che in genere avviene in uno spazio significativo per il quartiere, appositamente adattato e trasformato per l'occasione.<sup>71</sup> Le installazioni hanno in questa fase un ruolo fondamentale, non solo nel creare un momento partecipativo prima dell'inizio dello spettacolo alla maniera dei *giochesercizi* di riscaldamento di Boal, ma nel modificare l'aspetto dei luoghi in cui avviene la rappresentazione.

Lo spazio scenico viene allestito in modo da favorire il passaggio del pubblico dalle installazioni, prima di raggiungere i posti a sedere per assistere allo spettacolo. Ciò fa sì che tutti gli spettatori, non solo le persone che hanno contribuito al processo creativo incontrando

---

<sup>71</sup> Si tratta di uno spazio scenico estremamente variabile da un'edizione del progetto all'altra, al chiuso o all'aperto a seconda dell'occasione: saloni pluriuso, auditorium, teatri di quartiere, teatri ufficiali, giardini, musei.

gli artisti nei giorni precedenti, abbiano la possibilità di entrare nell'atmosfera del progetto, incontrando gli artisti e offrendo i propri punti di vista e i propri contributi attraverso i dispositivi partecipativi innescati dalle installazioni. Il luogo che in ogni territorio accoglie l'evento di *Teatro di Giornata*, sia che si tratti di un teatro, sia di un altro tipo di luogo, viene completamente trasformato ed adattato attraverso le installazioni artistiche. Il luogo della quotidianità perde così la sua connotazione specifica, e si trasforma in un luogo altro, dedicato ad accogliere un'immagine ed una storia diversa della comunità stessa, filtrata dallo sguardo degli attori che l'hanno vissuta per tre giorni e che la restituiscono agli abitanti trasformata dalla risonanza che l'incontro ha generato.

Ci troviamo qui nel pieno del paradigma immersivo (Pedullà, 2021: 30), in cui gli spettatori sono accompagnati dagli attori a visitare le installazioni e a parteciparvi, immergendosi in un'esperienza itinerante che li introduce nel clima dello spettacolo caratterizzata dall'attraversamento e dalla partecipazione ad esperienze extraquotidiane, prima di raggiungere il proprio posto a sedere. A differenza, ad esempio, degli spettacoli del Teatro de Los Sentidos, in cui l'esperienza immersiva è parte della rappresentazione scenica, in *Teatro di Giornata* il "passaggio" tra le installazioni corrisponde ad un momento pre-scenico, informale, in cui gli attori, in veste di artisti-mediatori, accompagnano il pubblico ad esplorare aspetti del territorio e delle tematiche trattate dallo spettacolo attraverso la partecipazione alle proposte installative. Siamo in una dimensione fortemente relazionale, in cui l'intersoggettività tra artisti e pubblico "diventa l'essenza della pratica artistica" (Bourriaud, 1998: 2) e in cui la qualità della relazione diventa fondamentale per il realizzarsi della partecipazione.

Entriamo ora nel pieno della dimensione partecipativa, analizzando alcune installazioni rappresentative di quella che potremmo identificare come "categoria della

meraviglia”. Facciamo rientrare in questa categoria entrambe le installazioni “fisse” di *Teatro di Giornata*, *L’Ufficio Anagrafe dei Sogni* e *La Bottega dei Suoni e degli Odori*, presenti in tutte le edizioni dal 2012, per il loro approccio ludico-poetico e per il fatto di trasportare elementi quotidiani, costitutivi della vita urbana, come l’ufficio comunale dell’Anagrafe e una semplice bottega, in una dimensione “altra”, intrisa di meraviglia.

### **Ufficio Anagrafe dei Sogni**

*L’Ufficio Anagrafe dei Sogni* si presenta al pubblico come un vero e proprio ufficio un po’ retrò (fig. 3): un tavolino con sopra la targa dell’ufficio, un telefono d’epoca, timbri, scartoffie, penne, e moduli da riempire.



*Fig. 3. Ufficio Anagrafe dei Sogni 1. Avigliana, 2014 (foto A. Massano).*

L’installazione viene attivata da uno o più attori-impiegati dell’ufficio, che interagiscono con il pubblico spiegando l’origine dell’installazione e come contribuire alla

sua realizzazione; l'*Ufficio Anagrafe dei Sogni* è un'iniziativa per contrastare il preoccupante calo demografico di sogni che affligge la società contemporanea: per invertire la tendenza e aumentare la natalità dei sogni, gli artisti invitano ogni persona a dare ufficialmente vita ad un proprio sogno, registrandolo regolarmente all'anagrafe, nella convinzione che riconoscere e dare valore ai propri sogni sia un importante primo passo verso la loro realizzazione. Una volta compilato l'annuncio di nascita del proprio sogno, il sognatore riceve in cambio un certificato di nascita ufficiale, con tanto di timbro dell'ufficio, entrando a far parte di una sorta di comunità di sognatori che sta assolvendo l'importante compito di ripopolare il pianeta di sogni e utopie da realizzare.

Il clima giocoso che coinvolge i partecipanti, combinato con la solennità con cui viene proposta la registrazione ufficiale del proprio sogno all'anagrafe, provoca una sorta di straniamento: le persone sono consapevoli di essere immerse in una finzione ludica, ma nello stesso tempo chiamate a prendere contatto con qualcosa di profondo ed essenziale come i propri sogni, entrando così in una dimensione emotiva, che spesso le porta ad esprimere una parte autentica di sé. Il momento di consegna del certificato di nascita del sogno, reso solenne da una stretta di mano ufficiale e dalle congratulazioni dell'ufficiale dell'anagrafe, è un momento di contatto umano autentico tra artista e pubblico partecipante, entrambi consapevoli di essere parte di un dispositivo ludico ma nello stesso tempo pronti a giocare con autentico coinvolgimento e reciproca soddisfazione.

Come abbiamo osservato nel primo capitolo, una simile dinamica avviene nell'installazione *The probable trust Registry* (2015) di Adrian Piper, che invita i visitatori a firmare dei contratti in cui si impegnano a sottoscrivere dichiarazioni di affidabilità, onestà e dignità, attraverso la dinamica della compilazione di un modulo da registrare presso un ufficio, analoga da quella innescata dall'*Ufficio Anagrafe dei Sogni*. A ciascuno dei tre banchi

di ricevimento circolari del *Registry* di Piper si trova un'addetta alla reception, umana e disponibile, proprio come gli attori di *Teatro di Giornata*, ma l'atmosfera che si respira a contatto con le due installazioni è completamente diversa: giocosa quella dell'*Anagrafe dei Sogni*, che "simula" la serietà di un ufficio per dare vita a qualcosa di effimero ma importante come un sogno personale; seria e sobria quella dell'opera di Piper, che ricostruisce banconi da ufficio professionali e invita i partecipanti ad impegnarsi in una pratica permanente di responsabilità personale attraverso la stipula di un contratto che ha sembianze realistiche. Inoltre la dimensione esplicitamente teatrale dell'*Ufficio Anagrafe dei Sogni* rende, in questa come nella maggior parte delle installazioni del progetto, l'esperienza installativa e partecipativa un'esperienza performativa, mediata dagli ufficiali dell'anagrafe-attori, in cui i partecipanti, come *performing viewer* (Petersen, 2015) "giocano una parte" che li porta al completamento della proposta installativa stessa.

L'*Ufficio Anagrafe dei Sogni*, come la maggior parte delle installazioni partecipative proposte da *Teatro di Giornata*, è un dispositivo che per prendere vita non può prescindere dalla partecipazione attiva delle persone coinvolte: sono i partecipanti, portando i propri contributi, a permettere che si compia la sua realizzazione. Nel contesto del progetto, in particolare, viene chiesto ai partecipanti di dare vita ad un proprio sogno per il quartiere, per il paese, per il luogo o la realtà in cui il progetto stesso si realizza. I sogni raccolti contribuiscono a offrire ulteriori informazioni a proposito del territorio o più in generale del contesto a cui il progetto si rivolge (fig. 4).



*Fig. 4. Ufficio Anagrafe dei Sogni 2. Torino, 2015 (foto A. Massano).*

I sogni degli abitanti mettono in luce, per esempio, ciò che manca nel territorio, intendendo per “mancanze” sia quelle percepite come carenze colmabili – e quindi in qualche modo dei messaggi per le amministrazioni pubbliche: “Sogno un posto dove poter incontrarci tutti insieme”, “Meno immondizia per le strade”, “Uno spazio per i bambini, dove poter giocare” – che quelle incolmabili o riferite alle qualità umane dei cittadini, generatrici di sogni fantasiosi, che restituiscono una versione più prettamente onirica dell’ immaginario collettivo – “Vorrei il mare a Moncalieri”, “Vorrei che tutte le persone fossero gentili” – (fig. 5).



Fig. 5. Ufficio Anagrafe dei Sogni 3. Torino, 2015 (foto A. Massano).

Oltre a fornire dati importanti a proposito della percezione del territorio da parte delle persone che lo vivono, l'archivio dei sogni raccolti offre agli artisti un'abbondante quantità di materiale drammaturgico, che può venire ripreso e utilizzato in fase performativa, durante la messa in scena dello spettacolo di improvvisazione. La cassetta con i sogni raccolti viene portata sul palco, a disposizione degli attori, che possono servirsene come spunti per dare vita ad una o più scene dello spettacolo. Con la creazione del sito del progetto è stato creato anche un archivio online dei sogni raccolti nelle borgate e nei quartieri in cui hanno avuto luogo le diverse edizioni di *Teatro di Giornata*; il sito prevede anche la possibilità, per i sognatori del web, di iscrivere il proprio sogno direttamente online e di ricevere il corrispettivo certificato di nascita da stampare e conservare.<sup>72</sup>

<sup>72</sup> I sogni raccolti dall'*Ufficio Anagrafe dei Sogni* si possono consultare al link <http://teatrodigiornata.it/anagrafe-dei-sogni/> [04/05/2023].

L'*Anagrafe dei Sogni*, oltre a venire proposta al pubblico nei momenti immediatamente precedenti allo spettacolo, viene spesso usata dagli artisti di *Teatro di Giornata* come veicolo di contatto con alcune realtà territoriali come scuole, centri diurni per disabili, centri anziani; anche i sogni raccolti in questi contesti, nei giorni che precedono l'evento teatrale, entrano a far parte del patrimonio drammaturgico dello spettacolo.

### **La Bottega dei Suoni e degli Odori**

La seconda installazione partecipativa che accompagna stabilmente *Teatro di Giornata* fin dalla prima edizione del 2012 è *La Bottega dei Suoni e degli Odori*: si tratta di una serie di barattoli di varie forme e dimensioni, riempiti con del liquido colorato, nei quali vengono simbolicamente raccolti ed etichettati suoni e odori caratteristici del territorio in cui si realizza il progetto. Alcuni barattoli vengono etichettati dagli artisti, attingendo dalla propria esperienza diretta delle giornate sul territorio ma anche dai racconti degli abitanti, che spesso riportano alla memoria suoni e odori del passato. Così, ad esempio, nel quartiere torinese di Barriera di Milano, dove un tempo correva la ferrovia, è stato raccolto ed etichettato il suono "Fischio del treno sulla Torino – Ceres" o, davanti ad una ex-scuola elementare "Schiamazzi e risate di bambini davanti alla scuola" (fig. 6).



Fig. 6. *Bottega dei Suoni e degli Odori. Moncalieri, 2013 (foto A. Massano).*

La sera dello spettacolo, tutti gli spettatori possono contribuire ad arricchire la *Bottega dei Suoni e degli Odori*,<sup>73</sup> catturando metaforicamente suoni e odori direttamente sul posto ed etichettandoli nel barattolo, oppure ricorrendo alla propria memoria e conoscenza del luogo, catalogando suoni e odori che appartengono alla sua storia. È interessante notare come, durante il tempo dedicato alle installazioni che precede l'inizio dello spettacolo, le persone del pubblico, di tutte le età, prendano molto sul serio i compiti che vengono loro assegnati dagli artisti, che, come abbiamo visto, svolgono in questo caso un importante ruolo di mediazione tra l'opera e lo spettatore-partecipante. Così, la raccolta giocosa di suoni e odori, viene vissuta con autentica partecipazione dai visitatori della Bottega che, senza preoccuparsi del ridicolo, si aggirano per la zona con i barattoli aperti, cercando di catturare suoni e odori

<sup>73</sup> Si può vedere la *Bottega dei Suoni e degli Odori* nelle diverse edizioni di Teatro di Giornata al link <http://teatrodigiornata.it/bottega-dei-suoni-e-degli-odori/> [04/05/2023].

presenti sul momento per poi richiuderli nel barattolo, etichettarli e aggiungerli all'archivio (fig. 7).



Fig. 7. *Bottega dei Suoni e degli Odori*. Torino, 2015 (foto A. Massano).

Come sottolinea Antonio Catalano (2018: 3), poeta della meraviglia e inventore degli *Universi Sensibili*, in questo caso la questione “non è tanto definire la forma d’arte, ma è lo scorrere della vita, è il percepire che la vita scorre come un fiume e che l’arte debba occuparsi di questa cosa, che debba mettere in evidenza la vita, e quindi non deve ingessarla, non deve bloccarla. E tutto questo deve avere come elemento fondamentale la levità, la leggerezza. Suscitare un sorriso, oltre che la voglia di dare il proprio contributo”. La *Bottega dei Suoni e degli Odori* vuole proprio “catturare” questo “scorrere della vita” del territorio attraverso la raccolta dei dati olfattivi e uditivi dei suoi abitanti, che vanno a comporre un archivio sensoriale ed emotivo della comunità.

Le installazioni di *Teatro di Giornata* vanno a ricercare e si mettono in dialogo con la parte più poetica e buffa dell'essere umano, giocano con la realtà e la interrogano, invitandola a partecipare dell'arte. Per esempio, nella *Bottega dei Suoni e degli Odori*, nel momento in cui alle persone viene consegnato un barattolo con l'etichetta, con cui acchiappare un suono o un profumo percepito nei dintorni, si dà vita ad un gioco che viene preso con grande serietà.

È l'arte che esce dalla creazione in sé ed entra a fare parte di tutto il processo di relazione tra artista e visitatore. E il gioco funziona, perché, come intuisce Catalano, forse nel mondo contemporaneo c'è proprio bisogno di riprendere contatto con la meraviglia, anche attraverso la possibilità di far nascere un sogno, di acchiappare un suono, di restituire alla vita la magia (fig. 8).



Fig. 8. *Bottega dei Suoni e degli Odori*. Moncalieri, 2012 (foto A. Massano).

Come i sogni, anche i barattoli con suoni e gli odori raccolti e catalogati dal pubblico vengono portati sul palco durante lo spettacolo e costituiscono una risorsa che va ad arricchire il patrimonio drammaturgico a disposizione degli attori durante la costruzione delle scene dell'improvvisazione teatrale. L'ascolto di un elenco di suoni e odori può portare immediatamente il pubblico a percepire l'atmosfera di un territorio, mentre dalla lettura di un suono o di un odore particolare, estratto da uno dei barattoli, può avere origine un momento di interazione col pubblico in scena,<sup>74</sup> o una scena evocativa di una particolare situazione. Ad esempio nell'edizione dell'autunno 2022 nel quartiere periferico di Borgo Vittoria, dall'apertura del barattolo contenente "Il rumore del silenzio dalle 19.30 in poi in Borgo Vittoria", ha origine una scena che ripropone l'atmosfera spettrale che si respira nel quartiere, descritta dalla maggior parte dei suoi abitanti.

Come abbiamo ossevato, il lavoro di Antonio Catalano,<sup>75</sup> rappresenta una fonte di ispirazione per l'équipe artistica di *Teatro di Giornata*, ed è un precedente emblematico per

---

<sup>74</sup> Si può vedere un esempio di questa interazione nel Video, Teatro di Giornata 2012, al min. 5.38: [https://www.youtube.com/watch?v=2L4\\_xfrnR1c&t=7s](https://www.youtube.com/watch?v=2L4_xfrnR1c&t=7s) [04/05/2023].

<sup>75</sup> Antonio Catalano (Potenza, 1953): nei primi anni della sua attività artistica di progetti di teatro di ricerca nel 1971 fonda il collettivo teatrale Magopovero, insieme al regista astigiano Luciano Nattino, che diverrà, nel 1978, una compagnia professionale. Nello stesso periodo e per molti anni successivi, è attore protagonista in diversi spettacoli, tra i quali *Pietre*, *Moby Dick*, *Conferenza buffa*, *Galileo*, *Scaramouche*, *Il vecchio e il mare*, *Creature*, *Nessuno*, *Alberi*, *Van Gogh*, spesso sotto la direzione di Luciano Nattino. Appartengono al primo periodo di intensa attività attoriale anche la partecipazione a *I giganti della montagna*, con la regia di Leo De Bernardini, o l'esperienza interpretativa nel *Don Chisciotte* con gli attori del Living Theatre, sotto la direzione di Judih Malina. Nel 1994 Catalano decide, unitamente a Maurizio Agostinetto, scenografo, Luciano Nattino, regista e autore, e Lorenza Zambon, attrice e autrice, di fondare la compagnia teatrale *Casa degli Alfieri* ([www.casadeglialfieri.it](http://www.casadeglialfieri.it) [04/05/2023]). Il progetto, una residenza di artisti in provincia di Asti, diventa una vera e propria esperienza di vita, dove gli artisti abitano e creano, co-costruendo un organismo di ricerca progettuale e trasversale nel campo delle arti, una sorta di 'cohousing teatrale' ante litteram. Ad oggi questo luogo, all'interno del quale si custodisce un patrimonio di lavoro d'arte comune di oltre trent'anni, continua a rappresentare un progetto culturale unico, un *ensemble* artistico caratterizzato dalla coabitazione di diversi indirizzi artistici. Da allora Catalano realizza numerose installazioni, produzioni teatrali e percorsi d'arte per adulti e bambini, in collaborazione e talvolta in coproduzione con organismi e istituzioni nazionali ed internazionali.

quanto riguarda l'esplorazione della tematica della meraviglia, motivo per cui dedichiamo un breve approfondimento all'analisi di alcune sue creazioni e installazioni artistiche.

I dispositivi partecipativi di Catalano, a differenza della maggior parte delle installazioni di *Teatro di Giornata*, sono delle vere e proprie creazioni d'artista, un artista poliedrico, che domina i linguaggi della pittura, della scultura e dell'architettura scenica e che combina queste creazioni con il linguaggio teatrale della narrazione poetica e del racconto.

Attore, scrittore e poeta eclettico, o come egli stesso preferisce definirsi, "artigiano" (Catalano, 2016, Appendice A), Catalano ha tracciato un percorso artistico transdisciplinare e fuori dagli schemi nel panorama artistico italiano e internazionale. Della sua vasta produzione scenica e artistica guardiamo in particolare al grande progetto degli *Universi Sensibili*, paradigmatico dal punto di vista installativo e partecipativo.

Il progetto nasce a partire dal 1999 all'interno della cornice del Teatro degli Alfieri come nuovo grande progetto di arte partecipativa, e debutta nello stesso anno alla Biennale di Venezia con l'installazione *Armadi Sensibili*, di cui tratteremo fra poco.

Con il termine *Universi Sensibili*, nel tempo, si è andata definendo la summa delle attività artistiche di Catalano,<sup>76</sup> in cui si dispiega la sua *poetica della meraviglia*, declinata in una grande varietà di opere installative di partecipazione, che prendono forma nello spazio d'arte Mago Povero<sup>77</sup> per raggiungere strade, piazze e mostre nazionali e internazionali.

Spiega Catalano:

---

<sup>76</sup> Dal debutto del 1999 di *Universi Sensibili* presso la Biennale di Venezia, il progetto è stato portato, sotto diverse forme e in differenti esposizioni, non solo presso numerosi sedi italiane, ma anche in Svizzera presso l'Expo 0.2, in Francia al Parc de la Villette di Parigi, in Portogallo presso il Centro Culturale de Belem di Lisbona, in Spagna presso il Festival Teatralia di Madrid. Per una visione completa della grande varietà di creazioni che compongono gli *Universi Sensibili* si rimanda al sito ufficiale di Antonio Catalano: [www.universisensibili.it](http://www.universisensibili.it) [04/05/2023].

<sup>77</sup> Il Magopovero - Museo dell'immaginario (Scuzolengo-AT) è un luogo d'arte, di incontro, di poesia, un'officina di idee in cui esplorare i mondi di Antonio Catalano e le sue narrazioni e in cui diventare a propria volta creatori, provocatori d'arte e di suggestioni.

Gli universi non sono tutti uguali, si hanno migliaia di universi, siamo circondati, e a me interessano quegli universi che hanno ancora quelle sensibilità, arcaiche, antiche, primitive, magiche. Tanto è vero che anche in questo spazio qui [Spazio d'Arte Mago Povero ad Asti] ho ripreso il termine "Mago Povero", che ha a che fare con la magia "povera", la magia che trovi nelle piccole cose, la magia che trovi in una foglia che si muove con il vento. Quindi il recupero della sensibilità, della magia delle cose. Forse solo così restituiamo uno sguardo al mondo, che non sia uno sguardo violento, uno sguardo teso a distruggere, ma a prendersi cura. Perché in realtà poi ti accorgi che se ti prendi cura di qualcun altro, di qualcos'altro, forse in realtà ti prendi cura anche di te stesso. (Catalano, 2016, Appendice A)

Le varie creazioni che compongono gli *Universi Sensibili* sono installazioni multisensoriali con una forte componente teatrale, che il pubblico esplora in compagnia dell'autore-attore, che li accompagna in un viaggio: si toccano, si usano per giocare, ci si siede dentro per diventare parte integrante della storia. In questo senso possiamo inscrivere l'esperienza degli *Universi Sensibili* nel paradigma immersivo, che porta il partecipante a vivere sensorialmente un'esperienza extraquotidiana, proiettata nella dimensione dell'immaginario e della sollecitazione poetica.

Catalano, attraverso l'esperienza sempre in evoluzione degli *Universi Sensibili*, abbandona l'idea di spettacolo nel senso più tradizionale del termine, perseguendo invece la ricerca di incontri artistici con "spett-attori"<sup>78</sup> di ogni età, in cui il fine ultimo è quello di far sbocciare emozioni, poesia e meraviglia.

---

<sup>78</sup> Si nota la terminologia ripresa da Augusto Boal, anche qui intesa nel senso di una spettatorialità attiva e partecipativa.

Catalano ama definire le installazioni che compongono il vasto corpus degli *Universi Sensibili* come delle “abitazioni”, proprio a sottolineare l’importanza che il visitatore si senta accolto dall’artista e la richiesta implicita che queste creazioni rivolgono di entrare nel mondo della creazione facendo “uno sforzo di uscire dai propri sensi” e scoprire, come insegnano i bambini, che tutti gli essere umani sono “provvisi di migliaia di sensi e possibilità per percepire il mondo” (Catalano, 2016, Appendice A).

A proposito del concetto di abitare lo spazio scenico e installativo, fondamentale sia per la poetica di Catalano che – come abbiamo visto nel terzo capitolo – per gli artisti del Teatro de los Sentidos, i quali condividono con l’autore un focus immersivo sulla dimensione dell’immaginario, è interessante riportare la spiegazione di Gaston Bachelard, a cui si riferisce Carmen Pedullà (2021: 35). Secondo Bachelard (1975: 71), la funzione di abitare “congiunge il pieno e il vuoto: un essere vivente riempie un rifugio vuoto e le immagini abitano, tutti gli angoli sono affollati, se non abitati”. Il viaggiatore degli spettacoli del Teatro de los Sentidos, come l’abitante delle opere installative di Catalano, è sollecitato da stimoli multisensoriali e sperimenta come gli ambienti possano evocare spazi intimi e lontani, nel tempo, nella memoria o nell’immaginazione.

Fra le tante creazioni degli *Universi Sensibili*, ne esploriamo alcune, particolarmente significative per la dimensione partecipativa, sollecitata anche attraverso l’uso del linguaggio e delle interazioni poetico-teatrali.

Gli *Armadi Sensibili* sono la prima delle creazioni degli *Universi Sensibili*, in coproduzione con Casa degli Alfieri, presentata alla Biennale di Venezia nel 1999 e rappresentano la prima forma di esposizione partecipativa di Catalano. Si tratta di una numerosa serie di armadi in legno, disposti nello spazio scenico e visitabili da un unico spettatore per volta. Il visitatore, entrando in contatto con un armadio dedicato ad una

specifica tematica, viene ogni volta avvolto e travolto da stimoli emotivi, sensoriali, visivi, musicali, poetici:<sup>79</sup> entrare all'interno di un armadio, in raccoglimento solitario, significa per lo spettatore immergersi in una dimensione che l'artista definisce “strapiena di piccoli universi fantasiosi”. Il visitatore entra, infatti, in una sorta di magico ripostiglio e, nell'atto di entrarvi, l'oggetto armadio perde la sua funzione quotidiana e si trasforma in luogo di scoperta, rifugio, raccoglimento, gioco, mistero, avventura.

L'incantesimo si celebra di volta in volta nell'originalità dell'interazione, dove ogni visitatore, nell'intenzione dell'artista, può cogliere aspetti unici e originali dell'esperienza avventurandosi in una dimensione multisensoriale, in un luogo appartato, in uno spazio di osservazione segreto e giocoso. Talvolta, dopo la visita in solitaria dentro l'armadio, gli spettatori sono affiancati da attori che, attraverso brevi improvvisazioni teatrali, restituiscono ad un pubblico che si è a propria volta infilato in uno degli armadi, il significato del viaggio intrapreso, evocando i segreti che sono stati svelati nel raccoglimento di quello spazio incantato.

L'opera *Le Cappelle dei Meravigliati* un luogo dove nuovamente sperimentare il senso della meraviglia attraverso “una riflessione sulla semplicità, sulla natura, sulle cose quotidiane delle quali gli uomini non fanno più stupirsi”.<sup>80</sup> Si tratta di un'opera installativa *site-specific*, che viene realizzata direttamente sul luogo dell'esposizione: può trattarsi di una casa, di una padiglione espositivo, di una stanza, di uno spazio che Antonio Catalano trasforma attraverso la pittura in un mondo suggestivo e fantasioso. L'immersione nello

---

<sup>79</sup> [http://www.universisensibili.it/index.asp?ID\\_Menu=62](http://www.universisensibili.it/index.asp?ID_Menu=62) [05/05/2023].

<sup>80</sup> L'installazione è stata realizzata inizialmente in coproduzione tra *Universi Sensibili* e la Bildungsdirektion des Kantons, schule&kultur di Zurigo. È una struttura a pannelli imponenti di 22m x 9m, alta quattro metri ma interamente smontabile, concepita da Catalano come un luogo suggestivo e magico: <https://cartesensibili.wordpress.com/2010/10/27/antonio-catalano-doppia-presentazionemarialisa-leone-e-lorenza-zambon/>. [05/05/2023].

spazio espositivo diventa quindi un vero e proprio viaggio carico di poesia, in cui costanti sono le incursioni di immagini, storie e musica. L'intento, per Catalano, è quello di favorire una sorta di contagio alla meraviglia in modo che i visitatori, ammaliati dalla bellezza della scoperta umile delle piccole cose, abbiano quasi spontaneamente il desiderio di "contaminare" il mondo con la riscoperta della semplicità. "Di Antonio Catalano conosciamo bene quel sentimento umile dello stupore con cui si avvicina alle piccole creature. Ci hanno toccati i suoi omaggi e la devozione, che è amore delicato ma non ingenuo, a ciò che di sacro sta nelle piccole cose" (Leone, 2010), commenta una visitatrice descrivendo l'esperienza vissuta alla *Cappella dei Meravigliati* di Asti. L'opera, a forte dimensione immersiva, è stata riproposta in molti luoghi e contesti differenti, ma il *modus operandi* dell'artista è ricorrente.<sup>81</sup>

L'ultima installazione che esploriamo, *Padiglioni delle meraviglie*,<sup>82</sup> è concepita come ulteriore sviluppo degli *Universi Sensibili* in un terreno di contaminazione tra l'ambito teatrale e la ricerca visiva, ed è costituita da sette grandi tensostrutture, create con l'intento di ricreare le atmosfere magiche e un po' oniriche degli strabilianti parchi di divertimento dell'Ottocento. All'interno delle strutture il visitatore si immerge in universi creativi e sorprendenti, con la possibilità di interagire ed entrare fisicamente in contatto con il mondo poetico e straniante di Catalano. I visitatori possono entrare nel *Padiglione della civiltà sconosciuta di Ba*, in cui esplorare, in grandi bacheche, gli indumenti, i canti, l'alfabeto, gli

---

<sup>81</sup> Racconta Lorenza Zambon (2010): "Egli lavora con e per lo spazio, ma sempre con la finalità di creare un'opera che risvegli la meraviglia e induca il visitatore a lasciarsi immergere nella grandiosità semplice delle immagini e delle loro suggestioni. Chissà perché, poi, la chiama cappella: io la chiamerei, quasi, "cattedrale", non tanto per le dimensioni, no, è per il modo di starci dentro. Qui mica puoi stare fermo, mica ti puoi sedere. Qui appena entri fai un sospiro per recuperare il fiato che al primo impatto ti è mancato, perché proprio non te lo potevi aspettare tutto questo spazio e la luce sottomarina che scorre giù dalle bocche di lupo e si riflette azzurrina sulle pareti".

<sup>82</sup> L'opera è una coproduzione tra Casa degli Alfieri e il Festival Teatralia di Madrid (2003) che ha ricevuto particolare interesse ed attenzione a livello internazionale ed è stata riproposta negli anni successivi non soltanto a Madrid ma anche a Roma, Leon, Terragona e Lisbona.

strumenti, i suoni mirabolanti di una popolazione immaginaria; nel *Padiglione dei grandi sognatori*, in cui, poggiando l'orecchio su dieci lettini ordinati come in una camerata, ascoltare i sogni di altrettanti sognatori dormienti; nel *Padiglione delle foglie cadute*, una sorta di museo sentimentale in cui si scoprono storie di foglie che, cadute in varie parti del mondo, raccontano i dettagli della loro vita; nel *Padiglione del Circo Cicogna* in cui pitture e sculture parlanti trasportano lo spettatore in un mondo circense fantastico, tra trapezisti, fachiri e contorsionisti dalle qualità strabilianti.

Potremmo ricondurre queste grandi installazioni immersive di Catalano alla categoria “onirica” dell'arte installativa individuata da Bishop (2005: 14). Come nell'installazione totale di Kabakov, *The man Who Flew into Space from his Apartment* (1985), anche le installazioni di Catalano presentano una scena immersiva in cui lo spettatore entra fisicamente e diventa l'attore principale, seguendo le suggestioni che il regista-artista ha strutturato per l'esperienza, con l'idea di non essere immerso in un ambiente da guardare, ma in un ambiente in cui “agire”. L'“inglobamento” descritto da Kabakov (1995: 275), che sommerge il visitatore in uno spazio tridimensionale, coinvolgendo anche la dimensione psicologica, nel caso delle installazioni di Catalano è un “inglobamento” intriso di leggerezza, di levità, di poesia. L'“impegno esistenziale” (Kaprow, 1958: 11), a cui chiama Catalano è quello di riconoscere la fragilità delle cose del mondo, ma soprattutto di coglierne la poesia.

La *poetica della meraviglia* di Catalano, dispiegandosi nelle forme che abbiamo illustrato e in un'ulteriore innumerevole varietà di “abitazioni” partecipative, rappresenta un

esempio paradigmatico di come i temi giocosi ed effimeri dell'immaginazione e della poesia delle piccole cose costituisca elemento di indagine da parte del teatro contemporaneo.<sup>83</sup>

Nel caso di *Teatro di Giornata*, questo sguardo poetico e si posa nello specifico sulla comunità, che attraverso le suggestioni degli artisti è portata a rivedere sé stessa sotto una nuova luce, cogliere nessi e immaginare nuove possibilità, attraverso un'esperienza estetica di partecipazione che, come sostiene Bishop (2005), è trasformativa di per sé.

Vediamo ora altre installazioni di *Teatro di Giornata* che stimolano la dimensione dell'immaginario, realizzate *ad hoc* per singole edizioni del progetto, sulla base delle peculiarità del territorio incontrato.

## 2. Magia

### Polvere di Stelle

La borgata periferica di Santa Maria, la prima delle borgate del comune di Moncalieri in cui si è realizzata l'edizione di *Teatro di Giornata* del 2012, per la prima metà del secolo scorso era costituita solo da alcuni cascinali e veniva chiamata *Carborundum*, in quanto ospitava una fabbrica che produceva un materiale abrasivo a base di carburo di silicio. Dopo la chiusura dell'azienda gli edifici furono utilizzati prima come depositi militari e poi trasformati dal comune in abitazioni popolari. Successivamente il borgo si ampliò grazie alla costruzione di altre case, di una chiesa, di un centro sociale e di un cinema, poi abbattuto e ricostruito come centro polifunzionale. A metà degli anni Novanta il quartiere fu oggetto di una massiccia riqualificazione urbana fino ad ottenere l'aspetto odierno. Dagli incontri con

---

<sup>83</sup> Altre compagnie del panorama italiano fanno un uso di dispositivi artistici di tipo installativo e partecipativo in modo affine a quello di Catalano per tematiche e linguaggi. Fra queste citiamo la compagnia Teatro Pane e Mate, un gruppo teatrale nato a Milano che porta da anni le proprie produzioni nei festival, nelle feste di piazza, nelle biblioteche e nelle scuole. La compagnia propone l'esplorazione e il riciclo dei materiali di recupero come fulcro di un percorso creativo che pone particolare attenzione all'aspetto sonoro del linguaggio scenico, attraverso proposte installative di tipo immersivo e multisensoriale a carattere prevalentemente ludico e interattivo. Il sito ufficiale della compagnia è consultabile al link: <https://www.teatropanemate.it/> [05/05/2023].

gli abitanti e con i frequentatori delle varie associazioni aggregative aventi sede al centro polifunzionale è emersa l'immagine di un quartiere problematico (scarse risorse, mancanza di servizi, disagio giovanile, senso di abbandono rispetto al centro della città), ma nello stesso tempo con un elevato senso di appartenenza, espressa soprattutto dagli abitanti più coinvolti nelle attività (Teatro di Giornata, *Io, Moncalieri e gli altri*, progetto 2012).

Da una breve ricerca effettuata dall'équipe artistica a proposito del *Carborundum*, è emerso che il carburo di silicio è un materiale ceramico, composto da silicio e carbonio legati insieme; di norma è un materiale che viene ottenuto per sintesi, ma esiste anche in natura sotto forma del rarissimo minerale moissanite, che si trova solo in piccolissime quantità in alcuni tipi di meteorite e all'interno di depositi di corindone e kimberlite. Insomma: in natura il *Carborundum* è quella comunemente definita "polvere di stelle". Il fatto che il quartiere deprivato di Santa Maria fosse detentore di un materiale prezioso e unico come la polvere di stelle, ha suggerito all'équipe artistica la creazione di un'installazione partecipativa che facesse leva su una dimensione simbolica e sognante. Sono stati creati dei sacchetti pieni di "polvere di stelle", ottenuta con sabbia e brillantini luccicanti, che venivano distribuiti agli spettatori dopo aver loro spiegato che quello era il famoso *Carborundum* di Santa Maria, che non era niente di meno che "polvere di stelle", capace di portare la magia laddove si ritenesse necessaria. Veniva quindi esaltata la particolarità di Santa Maria nel possedere qualcosa di eccezionale, inesistente in qualunque altra parte del mondo: una polvere che oltre a Santa Maria, si trovava solo nelle stelle. Una volta consegnato il sacchetto, la consegna era quella di spargere la polvere di stelle in esso contenuta in un luogo della borgata che secondo loro avrebbe avuto bisogno di magia, ponendo l'enfasi sulla ferma convinzione nel potere della polvere di stelle di esaudire i desideri di chi la possiede.

Si tratta in questo caso di un'installazione che non implica, a differenza di tante altre messe a punto per il progetto, un'esplicita richiesta ai partecipanti di esprimere idee e contenuti rispetto ad un dato tema, quanto quella di lasciarsi trasportare nella dimensione dell'incanto e partecipare al gioco con leggerezza. Come si può osservare dal video,<sup>84</sup> le persone accolgono la proposta con divertimento: l'idea di possedere qualcosa di magico e speciale in borgata fa sorridere gli abitanti, che sembrano avere già bene in mente quali sono i luoghi del quartiere che avrebbero bisogno di un po' di magia. In questo modo, il potere di spargere la polvere di stelle vuole diventare simbolicamente, nell'immaginario di chi propone il gioco e di chi decide di giocarci, il potere di cambiare le cose, di infondere bellezza in un territorio percepito come degradato. Naturalmente non è possibile verificare gli effetti dello spargimento di polvere di stelle sul quartiere di Santa Maria, né sapere se effettivamente i partecipanti abbiano portato a termine il compito richiesto dall'installazione. Ciò che è risultato evidente è che l'installazione ha stimolato un dialogo partecipato tra pubblico e artisti: i partecipanti all'idea di poter "migliorare" i luoghi del proprio quartiere, semplicemente spargendo una polverina magica, erano stimolati a riflettere a voce alta e comunicare agli artisti quali fossero i luoghi più degradati del quartiere e perché, e cosa servisse per una loro riqualificazione (Teatro di Giornata, *Io, Moncalieri e gli altri*, verifica, 2012).

### **Teatro di Giornata Travel**

Il primo evento della seconda edizione (2013) di *Teatro di Giornata* ha avuto luogo nelle borgate periferiche di Moncalieri, Barauda e Tagliaferro, ancora in gran parte immerse in un'atmosfera rurale, con un'importante presenza di cascine, stalle e campi coltivati. Tra le

---

<sup>84</sup> Video, Teatro di Giornata 2012: [https://www.youtube.com/watch?v=2L4\\_xfrnR1c&t=7s](https://www.youtube.com/watch?v=2L4_xfrnR1c&t=7s) [05/05/2023].

diverse realtà incontrate, una in particolare ha stimolato la creazione dell'installazione partecipativa *ad hoc* per l'evento finale: in borgata Tagliaferro un gruppo di abitanti si era costituito in associazione per effettuare un servizio volontario di grande utilità pubblica, acquistando un pullmino con il quale i volontari garantivano un servizio di accompagnamento gratuito per le persone che avessero bisogno di recarsi a visite mediche. Il servizio risultava particolarmente significativo per gli anziani residenti nel quartiere che non avessero più la patente né familiari disponibili.

Per rendere noto il servizio al quartiere e valorizzarne la straordinarietà, è stata creata un'installazione dal titolo *Teatro di Giornata Travel - Ti portiamo dove vuoi!* Concepita come una sorta di agenzia di viaggi, attraverso la quale poter prenotare un viaggio gratuito verso la propria destinazione preferita (anche questa volta attraverso la compilazione di un semplice biglietto di viaggio), l'installazione consisteva nel far salire i partecipanti, da soli, a coppie o a gruppetti, su una vecchia automobile Citroën Diane azzurra, ferma al centro del piazzale, alla quale erano stati legati una gran quantità di palloncini gonfiati ad elio, richiamando l'immagine del noto cartone animato *Up* (fig. 9). Al volante, un artista di *Teatro di Giornata* faceva da autista, offrendosi di portare i viaggiatori direttamente alla destinazione indicata sul biglietto.



*Fig. 9. Travel. Moncalieri, 2013 (foto A. Massano).*

Si è trattato, in questo caso, di un'installazione concepita con esplicito intento ludico: l'immagine creata, quella di un'automobile pronta a spiccare il volo, sostenuta da palloncini colorati e teatralmente illuminata, guidata da autista-teatrante, interprete con grande convinzione del ruolo di tassista dalle infinite possibilità, introduceva i partecipanti in una dimensione fiabesca, che li invitava a farsi coinvolgere in una finzione giocosa senza altro scopo che quello di lasciarsi divertire dalla situazione. Prima di mettersi in coda per poter partire per il proprio viaggio immaginario, i partecipanti venivano dovutamente informati del servizio di volontariato presente nella borgata, in modo da rendere evidente il collegamento tra la straordinarietà di tale servizio e la fantasiosa proposta offerta dall'installazione. Anche in questo caso, come già osservato in precedenza, è risultato evidente come il pubblico di tutte le età fosse estremamente disponibile a lasciarsi coinvolgere in un gioco teatrale

divertito, al quale ognuno poteva partecipare contribuendo con le proprie proposte, esprimendo desideri e immaginando paesaggi e località esotiche da osservare sporgendosi dai finestrini.

L'installazione, in questo caso, aveva il semplice obiettivo di dare visibilità ad un'iniziativa ritenuta significativa per la comunità attraverso una proposta che stimolasse una partecipazione giocosa e immaginifica; il divertimento del pubblico nel salire sulla Diane azzurra e fingere di partire per destinazioni ignote guidati da un attore-*choiffeur*, ha contribuito a scaldare l'atmosfera prima dello spettacolo e creare un clima allegro e di scambio tra pubblico e attori (Teatro di Giornata, *Io, Moncalieri e gli altri*, verifica, 2012).

### **Messaggi a Grotta Gino**

Questa installazione ha avuto un'origine decisamente bizzarra, dovuta alla presenza, nel centro di Moncalieri, di un singolare ristorante di nome *Grotta Gino*, che all'epoca del progetto (2013) risultava chiuso da diverso tempo. La particolarità di questo luogo consiste nella presenza di una vera e propria rete sotterranea di canali percorribili in barca, scavati nella roccia dal suddetto signor Lorenzo Gino che, stando alle narrazioni e alle ricerche online, ha dedicato gran parte della sua vita alla costruzione di questa singolare rete di cunicoli, un percorso suggestivo e non privo di elementi di mistero, che dalla piazza conduce in una grotta scavata nelle profondità della collina. Gino iniziò a scavare intorno al 1955 per combattere il problema delle infiltrazioni di acqua dalle vene della collina e continuò per i successivi 30 anni, costruendo un complesso sistema di rotonde sotterranee e gallerie, introdotte da un canale navigabile alimentato da acqua di sorgente, ad una profondità di 20-25 metri. Arricchì la sua incredibile grotta artificiale dotandola di statue e giochi d'acqua e trasformandola in un'attrazione turistica.

All'epoca di *Teatro di Giornata* il ristorante Grotta Gino, con l'accesso alle grotte era chiuso da tempo e intorno alla sua storia circolavano narrazioni epiche, ammantate di mistero riguardo alla fine che avesse fatto il signor Gino dopo aver realizzato la sua opera.<sup>85</sup> È stato così inventato un epilogo immaginario, con il signor Gino chiuso nella grotta, disgustato dal mondo, in cerca di motivazioni per tornare in superficie, nel centro di Moncalieri. È stata realizzata e posta in strada una grande barchetta di carta, appoggiata su un fiume di stoffa e diretta verso Grotta Gino, proprio davanti al Teatro Matteotti la sera dello spettacolo di *Teatro di Giornata*, (fig. 10).



Fig. 10. *Messaggi a Grotta Gino. Moncalieri, 2013 (foto A. Massano).*

<sup>85</sup> Il ristorante Grotta Gino ha riaperto al pubblico nel 2017 ed è tornato possibile visitare i cunicoli con escursioni in barca abbinate all'esperienza culinaria. Si possono trovare informazioni sulla storia di Grotta Gino al link <https://torinostoria.com/riaperta-a-moncalieri-lincredibile-grotta-gino-scavata-dalle-mani-di-un-solo-uomo-nellottocento/> [05/05/2023].

Al pubblico è stato richiesto di inviare un messaggio al signor Gino, tramite una barchetta di carta sulla quale scrivere un buon motivo per tornare a vivere a Moncalieri: un invito a riflettere sugli aspetti positivi della propria borgata, soprattutto quelli meno evidenti e da riscoprire. La narrazione della storia di Gino da parte degli attori contribuiva a creare l'atmosfera da sogno evocata dalla grande barchetta di carta, sotto la luce del lampione, diretta verso un viaggio immaginario nei cunicoli di Moncalieri. Immersi in questo clima fiabesco, gli abitanti sono “entrati nella parte”, scrivendo i messaggi per Gino e confrontandosi fra loro su quali fossero, in effetti, i buoni motivi per tornare a vivere a Moncalieri.

Esistono altre compagnie teatrali che lavorano, anche attraverso dispositivi installativi, sul tema dell'incanto e della meraviglia. Una di queste è il Teatro del Lemming (1987), compagnia storica del panorama teatrale italiano,<sup>86</sup> che negli ultimi anni ha affrontato la sfida di riattraversare i miti greci attraverso proposte teatrali per uno, due o pochi spettatori partecipanti,<sup>87</sup> intraprendendo una ricerca che vuole riformulare la presenza e lo sguardo spettatoriale all'interno della rappresentazione.

La compagnia non si riferisce esplicitamente al termine “installazioni”, ma le loro proposte sono profondamente attraversate da una dimensione partecipativa-immersiva di tipo installativo, che ha l'obiettivo di creare un rovesciamento di ruolo fra attori e spettatori.

Nel “decalogo per un teatro dello spettatore”, al punto 8, Massimo Munari, il regista della compagnia, esplicita: “ridefinire lo spazio: lo spettacolo non è più davanti a me, ma esso mi circonda, mi sovrasta, mi abita, ed io lo vivo come un mondo dentro a cui sono

---

<sup>86</sup> <https://www.teatrodellemming.it/> [05/05/2023].

<sup>87</sup> Il teatro del Lemming, parla di “teatro dello spettatore” come di un teatro che vuole offrire agli spettatori esperienze intime e personali, fare incontrare le soggettività dei singoli spettatori con i modelli universali del mito, costruire spazi che lo spettatore è invitato ad abitare e che sono totalmente immersivi; dare luogo ad una dimensione fortemente sensoriale dell'esperienza.

precipitato” (Munaro, 2021). Per esempio in *Amore e Psiche. Una favola per due spettatori*, (Munaro, 2021: 115), il regista individua come luogo ideale per realizzare l’evento una casa, possibilmente a due piani, isolata e con un giardino intorno: la casa di Amore e Psiche, in cui accogliere soli due spettatori per volta, un uomo e una donna, che nel corso dello spettacolo si ritroveranno a ricoprire i ruoli dei protagonisti, guidati da una drammaturgia che li mette al centro della rappresentazione. Nella scena in cui Psiche arriva alla casa di Amore, gli spettatori entrano in una stanza immersa nel silenzio, con una tavola, illuminata da tre candele, imbandita con frutta di ogni tipo. Gli spettatori, rimasti soli di fronte al tavolo, sono invitati da una voce a sedere e, una volta seduti, vengono avvolti, dai quattro punti della stanza, da un “coro di voci sussurranti e indivisibili: Avvicinati - Siediti...ti aspettavo - Non Avere paura - Mangia qualcosa -È per te [...]” (Munaro, 2021: 123). Il coro accompagna il pranzo degli spettatori, poi trascorrono alcuni lunghi istanti in cui “questo pasto silente, fatto di sguardi e complicità fra i due spettatori, entra a far parte della drammaturgia del lavoro” (Munaro, 2021: 124), in cui si realizza, in modo inedito nella storia teatrale, una scena in cui sono gli spettatori stessi a svolgere una funzione drammaturgica l’uno per l’altro, rivestendo reciprocamente l’uno per l’altro i ruoli di Psiche e Amore. Munaro parla di una “drammaturgia orizzontale”, in cui i confini dei ruoli sembrano sfumare, da contrapporre alla verticalità della drammaturgia tradizionale, tra testo e scena, tra attore e spettatore etc.

L’immagine della tavola imbandita “è un’immagine pittorica straordinaria che si staglia alla vista, un *tableaux vivant*, per una volta, non solo da osservare ma da abitare. Si entra dentro il quadro, dentro l’opera” (Munaro, 2021: 124). Le reazioni degli spettatori, come osserva Munaro, sono condizionate dall’incantamento vissuto nella scena, ma dipendono anche dalla qualità relazionale che si instaura tra i due spettatori, che spesso non si

conoscono fra loro, che sono portati a superare l'imbarazzo reciproco e a condividere, seppure a volte con qualche esitazione, un vero momento di intimità.

La proposta del Lemming dimostra come, anche in realizzazioni sceniche che fanno uso di linguaggi estremamente diversi fra loro, i dispositivi installativi possano essere veicolo di partecipazione.

La dimensione performativa risulta particolarmente significativa per le installazioni che sollecitano la dimensione della meraviglia; nelle installazioni di Teatro di Giornata, che stimolando una connessione poetica con il mondo immaginario, hanno l'obiettivo di far emergere contenuti significativi per la comunità, la mediazione degli attori riveste un ruolo fondamentale: il patto con il pubblico, che accetta di "credere alla favola" è tacito, ma perché l'immedesimazione non risulti fasulla è necessario che si stabilisca, tra pubblico e attori, una "relazione poetica" autentica.

## 10. Interrogare la contemporaneità

La dimensione della contemporaneità attraversa *in toto* l'esperienza di *Teatro di Giornata*, in quanto progetto che prevede uno stretto contatto con le comunità in cui si realizza e che porta le tematiche per esse più pregnanti al centro della propria rielaborazione artistica e teatrale. Come abbiamo accennato, il progetto spesso viene presentato rispondendo a dei bandi di finanziamento pubblico intorno ad alcune tematiche specifiche. È il caso ad esempio dei progetti del 2014 *Nuove Agorà*, e del 2015 *Barriera è opera mia*, focalizzati rispettivamente sulle tematiche dello spazio pubblico e dell'*audience engagement*.

Prenderemo ad esempio questi due casi come paradigmatici di una relazione dialettica delle installazioni partecipative di *Teatro di Giornata* con le tematiche della contemporaneità, strettamente interconnesse con la dimensione della relazione del progetto con il territorio in cui si realizza, e li confronteremo con la proposta del regista, attore e scrittore Gigi Gherzi, che, in alcuni dei suoi spettacoli, fa un uso di dispositivi installativi a scopo drammaturgico e partecipativo per certi versi molto simile a quello di *Teatro di Giornata*.

### 1. *Nuove Agorà*

Il progetto, realizzato nei comuni di Avigliana e Venaus tra l'estate del 2014 e l'estate del 2015, è stato la diretta prosecuzione dell'esperienza realizzata nel 2012 e nel 2013 presso il comune di Moncalieri. Il contatto tra la compagnia teatrale Fabula Rasa e la cooperativa Stranaidea ha permesso di pensare ad un nuovo progetto che utilizzasse l'esperienza di *Teatro di Giornata* calandola nella realtà e nel contesto politico e territoriale della Valle di Susa, una valle limitrofa alla città di Torino, dove Fabula Rasa operava già da molti anni.<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> La Compagnia Teatrale Fabula Rasa nasce nel 1993 da alcuni artisti provenienti dalle compagnie storiche del teatro ragazzi di Torino ed è impegnata soprattutto sui fronti del teatro ragazzi e del teatro di interazione sociale: <http://www.beppegromi.com/lavori/fabula.html> [05/05/2023].

Anche in questo caso, come già nelle precedenti edizioni nel comune di Moncalieri, gli obiettivi concreti del progetto erano quelli di coinvolgere la comunità locale attivamente, valorizzandone le esperienze attraverso la rielaborazione artistica e creando eventi culturali che rispondessero a tematiche di attualità ed interesse per la comunità stessa; inoltre si voleva favorire l'incontro tra i diversi soggetti presenti sul territorio e tra le diverse fasce della popolazione, superando differenze generazionali, sociali e territoriali, nonché rinsaldare ed ampliare le reti territoriali locali, fornendo nuovi strumenti e nuove modalità di collaborazione interna e con l'amministrazione pubblica, con un particolare focus sulla "riappropriazione dello spazio urbano, come elemento fondante di relazioni ed esperienze di vita condivise da una comunità" (Teatro di Giornata, *Nuove Agorà*, progetto 2014).

Anche in questa edizione, in entrambi i comuni sono state realizzate le quattro fasi di lavoro abitualmente in uso in *Teatro di Giornata* strettamente collegate tra loro: la mappatura dei territori condotta in stretta connessione con servizi comunali e assessorati competenti, l'attivazione e coinvolgimento della rete locale, la realizzazione dell'evento *Teatro di Giornata* e la realizzazione di un evento di comunità nello spazio pubblico.

Il progetto è stato concepito come il primo passo di un intervento più ampio, che mirava a riattivare reti formali ed informali nei territori di Avigliana e Venaus, individuati a partire dalle esigenze del territorio e dalle volontà espresse dagli amministratori locali di riattivare un tessuto sociale che negli anni si era indebolito, soprattutto a causa dello spostamento della popolazione lavoratrice a Torino e la conseguente progressiva trasformazione della cittadina in un quartiere dormitorio della grande città. Le tematiche della riappropriazione dello spazio pubblico urbano e del recupero del senso di appartenenza al proprio contesto di residenza sono dunque fondanti per lo sviluppo del progetto. Vediamo

brevemente il contesto socio-geografico dei comuni di Avigliana e Venaus prima di esaminare le installazioni partecipative realizzate *ad hoc* sulle tematiche specifiche del progetto.

Il comune di Avigliana – circa 12.200 abitanti – presenta una morfologia particolare: non esiste un vero e proprio centro che sia anche un punto d'incontro e aggregazione per la popolazione, perché la cittadina è attraversata da due statali ed una ferrovia che la dividono in zone poco collegate tra di loro. A questo si aggiunge un progressivo abbandono del vecchio centro storico da parte delle attività commerciali, che per ragioni economiche hanno avuto la necessità di spostarsi nelle zone a ridosso delle grandi vie di comunicazione. Inoltre, la posizione strategica nei pressi della ferrovia e dell'ingresso dell'autostrada fanno sì che molte persone negli ultimi vent'anni abbiano scelto Avigliana per la facilità con cui possono raggiungere Torino. Il comune è così diventato, per certi versi, un grande dormitorio del capoluogo piemontese. Il potenziale di Avigliana è grande, sia dal punto di vista paesaggistico sia per le numerose associazioni che negli anni precedenti al progetto avevano cercato di dare impulso alla vita cittadina.

Il comune di Venaus è molto piccolo – all'epoca del progetto contava circa mille abitanti – ma negli anni ha saputo reinventarsi grazie ad una virtuosa collaborazione tra le associazioni di cittadini e l'amministrazione comunale ed è diventato un polo di attrazione per l'alta Valle di Susa sapendo organizzare eventi che hanno richiamato un buon numero di persone dai territori limitrofi. Tra gli eventi più rilevanti troviamo il *ValsusaMusica*, un campus di due settimane, un momento di alta formazione e socializzazione per musicisti di ogni età che ha saputo richiamare docenti e partecipanti provenienti da tutto il mondo e *Presepi da gustare*, manifestazione enogastronomica che coinvolge tutto il territorio, nella realizzazione di presepi con materiali di recupero (Teatro di Giornata, *Nuove Agorà*, progetto 2014).

In entrambi i comuni, il tema drammaturgico su cui l'équipe artistica si è concentrata per rispondere alle questioni poste dalle tematiche sollevate è stato quello del “sentirsi a casa” nel proprio comune di residenza, lavorando per favorire un recupero del senso di appartenenza indebolito.

Vediamo ora nello specifico le installazioni partecipative che hanno caratterizzato le due edizioni, intitolate rispettivamente *Avigliana è casa mia* (2014) e *Venaus è casa mia* (2015) alcune – legate al tema della casa – pensate per ambedue gli eventi, altre studiate sulla base delle caratteristiche specifiche di ogni comune.

### **Benvenuti a Casa Vostra**

In entrambe le edizioni di Avigliana e Venaus le installazioni di accoglienza, che precedevano lo spettacolo teatrale, avevano l'obiettivo di introdurre il pubblico al tema del “sentirsi a casa” nella propria città o nel proprio paese. È stata montata una porta in legno, sullo spazio aperto davanti al teatro, dalla quale tutti i partecipanti dovevano passare per entrare simbolicamente all'evento, accolti da un artista che li invitava ad entrare pronunciando la frase: “Benvenuti a casa vostra!”, proprio per sottolineare come il progetto avesse voluto prima di tutto riconoscere e valorizzare il senso di appartenenza degli abitanti ai loro comuni, riconoscendone il protagonismo, la possibilità di esprimere la propria opinione, di essere ascoltati e di agire, iniziando dalla serata ed estendendo la possibilità alla vita quotidiana (fig. 11).



Fig. 11. *Benvenuti a casa vostra. Avigliana, 2014 (foto A. Massano).*

Una volta oltrepassata la soglia, gli spettatori entravano in contatto con una serie di installazioni partecipative, tra cui l'*Anagrafe dei Sogni* e la *Bottega dei Suoni e degli Odori*. Tra le altre, una grande mappa del comune, sulla quale i partecipanti potevano applicare, indicando un luogo preciso, degli *stickers* con un pallino rosso e una scritta, per esempio: “Qui mi sono innamorato”, “Qui mi sento al sicuro”, “Qui incontro gli amici”, “Qui mi piace mangiare” etc., in modo da dare vita ad una “mappa emotiva” della cittadina, che restituisse agli abitanti e alle istituzioni una fotografia dei luoghi riconosciuti come maggiormente significativi e piacevoli, da mantenere e potenziare, e di quelli più problematici, da migliorare, a cui dedicare maggiore attenzione (fig. 12).



Fig. 12. Mappa Emotiva. Venaus, 2015 (foto A. Massano).

Si entra dunque in una dimensione partecipativa che, come aveva osservato Claire Bishop (2006: 11), risponde innanzitutto al desiderio dell'equipe artistica di creare un soggetto attivo, protagonista di un processo di *empowerment* anche grazie all'esperienza di partecipazione alla realizzazione delle installazioni, nella speranza che questo nuovo soggetto emancipato possa scoprirsi capace, non solo di riflettere, ma anche di influire sulla propria realtà politica e sociale.

I dati emersi dalla "mappa emotiva" sulle percezioni dei luoghi della città (o paese) da parte degli abitanti, possono diventare, come abbiamo visto anche per quelli emersi da altre installazioni di *Teatro di Giornata*, come *l'Anagrafe dei Sogni* e *La Bottega dei Suoni e degli Odori*, elementi integranti della drammaturgia dello spettacolo improvvisato che avviene poco dopo.

A proposito dell'indagine di tematiche della contemporaneità attraverso un lavoro teatrale che preveda l'uso di installazioni artistiche partecipative, facciamo qui un inciso sul lavoro del regista e attore Gigi Gherzi,<sup>89</sup> per certi meccanismi molto simile a quello di *Teatro di Giornata*. Gherzi, attivo nel panorama teatrale italiano fin dagli anni Settanta e direttore artistico del Teatro degli Incontri, in alcune delle sue produzioni indaga teatralmente tematiche della contemporaneità, spesso a sfondo sociale, facendo uso di installazioni partecipative che poi inserisce nella costruzione drammaturgica dei suoi spettacoli. Anche Gherzi, come il Teatro del Lemming, parla di un *teatro dello spettatore* ed è impegnato in una ricerca sui linguaggi “di realtà” (Gherzi, 2011: 29) e sulle dinamiche teatrali andando in direzione di un maggior coinvolgimento del pubblico nella costruzione scenica. La dinamica installativa viene messa in atto in particolare in tre dei suoi lavori, che analizzeremo brevemente: *La strada di Pacha* (2009), *Report dalla città Fragile* (2011) e *Lezione di Classe* (2011). Questi spettacoli mettono a punto una riflessione e una rimessa in discussione del rito teatrale, che “inizia [...] attraverso un rapporto affettivo ed emotivo dello spettatore rispetto ai temi trattati dallo spettacolo” (Gherzi, 2016, Appendice A), stimolato proprio dall'interazione con le installazioni artistiche.

*La Strada di Pacha*<sup>90</sup> è uno spettacolo di Gigi Gherzi e Pietro Floridia, prodotto dal Teatro dell'Argine e tratto dal racconto di Gherzi *Pacha della Strada* (2008), scritto in seguito ad un viaggio dell'autore in Nicaragua. Lo spettacolo narra la storia di Pacha, una

---

<sup>89</sup> Gigi Gherzi è attore, scrittore poeta e regista teatrale. Ha collaborato con alcuni fra i più importanti gruppi e teatri di ricerca a livello nazionale, tra cui Teatro Franco Parenti, Teatro Out Off, Teatro del Buratto, Compagnia Quelli di Grock di Milano, Teatro Stabile di Norimberga, Teatro dell'Argine di Bologna, Teatro Koreja di Lecce, Assemblea Teatro di Torino, vincendo importanti premi teatrali come il premio Scenario e il premio ETI-Stregagatto. Dal 2010 è direttore artistico di Teatro degli Incontri, riconosciuta esperienze di teatro d'arte civile a livello nazionale. Ha in questi anni sviluppato una innovativa pratica pedagogica, centrata sul metodo dell'attore-autore. Cfr. [www.gigigherzi.org](http://www.gigigherzi.org) [05/05/2023]; <https://trepalchi.it/gherzi-baldini> [05/05/2023].

<sup>90</sup> Si può vedere lo spettacolo integrale *La strada di Pacha* al seguente link: [https://www.youtube.com/watch?v=IMDV\\_YfZB9Q](https://www.youtube.com/watch?v=IMDV_YfZB9Q) [05/05/2023].

donna che Gigi Gherzi ha incontrato e intervistato e che “vive in uno degli infiniti *barrios* poveri del mondo”, a partire da una dinamica installativa che coinvolge gli spettatori nella creazione di contenuti drammaturgici. Infatti, prima dell’inizio dello spettacolo, gli spettatori entrano in uno “strano e magico museo. Davanti a loro sculture, video, giochi interattivi che li spingono a scrivere. L’attore raccoglie i loro scritti e comincia a intrecciarli con la storia di Pacha, che è una donna nera, che vive in Nicaragua e lavora con i bambini di strada”.<sup>91</sup> Il “magico museo” di cui parlano Gherzi e Floridia è costituito da installazioni partecipative, che mettono lo spettatore al centro dell’incontro. Gli spettatori sul palco incontrano gli oggetti appartenenti a Pacha, esposti come opere di un museo. Sedie bruciate, un baule, sabbia, conchiglie, latte arrugginite, pentole e padelle, gabbie per topi, giubbe da soldato, elmetti militari, che raccontano la strada percorsa da Pacha, dall’infanzia in un paesino sul mare, alla guerra, all’esilio, alla vita nelle bande giovanili, fino ad arrivare all’amore del presente per la sua città e al suo lavoro nei quartieri più poveri. Ad ogni oggetto del museo è legato un quaderno con un interrogativo, una provocazione, una visione poetica, a volte è nascosto un breve video da guardare.

Lo spettatore è chiamato a dare un suo contributo, lasciando una traccia della propria presenza, scrivendo sui quaderni, interagendo con gli oggetti e rispondendo agli stimoli attraverso un disegno, delle parole, delle azioni. Da questa prima dinamica di partecipazione e offerta di contenuti da parte del pubblico ha inizio la rappresentazione teatrale vera e propria in cui Gherzi racconta del viaggio di Pacha, prendendo avvio dalle tracce lasciate dagli spettatori, dalle loro riflessioni e dalle loro parole. Ad ogni replica si assiste quindi ad un’esperienza diversa. Lo spettacolo è privo di un testo fisso, ma si assiste ad

---

<sup>91</sup> La citazione si può trovare al seguente link: <http://www.gigigherzi.org/spettacoli/la-strada-di-pacha/presentazione> [05/05/2023].

un’“improvvisazione d’autore”, che è una composizione drammaturgica di testi mandati a memoria cuciti e combinati fra loro in maniera sempre diversa a partire dalle suggestioni del pubblico. Gli spettatori a metà dello spettacolo sono nuovamente chiamati a rispondere a domande per scritto e si confrontano con le scelte che riguardano il destino del personaggio protagonista. L’attore invece “sta nel cerchio degli spettatori come un narratore attorno al fuoco, col suo patrimonio di storie, aneddoti, esperienze, riflessioni che riguardano Pacha e la sua vita. Succede il miracolo. Quella storia, solo in apparenza lontana, diventa oggetto appassionato di attenzione, di riflessione, di domande” (Gherzi, 2011).

Nello spettacolo *Report dalla città fragile* (2011), che affronta il tema contemporaneo della precarietà e dei disagi della vita milanese e nasce da interviste a persone che per motivi diversi vivono o hanno vissuto una situazione di fragilità, l’idea è “che la scena possa trasformarsi in piazza pubblica, dove tutti sono chiamati all’assunzione di responsabilità” (Chiappori, 2011). Il meccanismo partecipativo è molto simile a quello innescato ne *La Strada di Pacha*: Gherzi accoglie il pubblico all’ingresso del teatro e lo invita a percorrere lo spazio, disseminato da preziose tavole tridimensionali create da Pietro Floridia con materializzi recupero. A ciascuna tavola corrisponde una domanda, o meglio un’immagine – solitudine, alberi, carriera, vincenti, lamenti, scosse – alla quale si può rispondere scrivendo su block notes messi a disposizione. Come spiega l’autore:

Il meccanismo molto concreto individuato è stata la preparazione di circa trentacinque opere, costruite come fossero delle tavole. Ognuna di queste opere scultoree ha un tema, ha una parola che noi pensiamo sia fondamentale per il tema che stiamo trattando. Per esempio per il tema della *Fragilità*, una parola è “tetti”, perché ci ricordava le storie di chi saliva sui tetti [...]. Il rito prevede questo, che il pubblico entri, scelga una tavola e una parola e lasci un

proprio pensiero, una propria emozione, una propria immagine, un proprio frammento di vita, che riguarda quella parola. Per esempio “Io sono fragile quando...” è un *incipit* di scrittura; oppure: tema “architetture”, “Dove non mi sento prigioniero?”, è un altro *incipit* di scrittura. Le persone concretamente scrivono questo pensiero su una scheda che si riempie, di spettacolo in spettacolo, di pensieri di spettatori diversi [...]. Tutte queste risposte confluiscono in un calderone che sia una grande cassetta o una pentola, da cui io comincio a pescare pensieri dello spettatore. Lo spettacolo per me sarà semplicemente improvvisare risposte a quei pensieri, che si collegano alle storie raccolte dai testimoni, o anche a pezzi di vita personale. [...]. C'erano come materiale di partenza quattro lunghissime interviste con persone apparentemente inserite nella vita e normali, che erano un'insegnante precaria, un ragazzo che continuava ad essere bocciato a scuola, una ragazza che stava facendo uno stage all'interno di un'agenzia di pubblicità e un grande manager di una multinazionale. Quattro interviste di quel tipo e tre lunghissime interviste con persone che invece avevano sofferto di disagio mentale riconosciuto dalle istituzioni [...]. Questo vuol dire [...] che io ho 14 ore di materiali possibili, ma che ogni sera ne faccio una e mezza e davvero quello che succede ogni sera ha pochissimi punti di contatto con quello che succede nelle altre sere. (Gherzi, 2016, Appendice A)

Il terzo spettacolo che mette in atto modalità partecipative attraverso un dispositivo di installazione è *Lezione di classe*, che si realizza in una dimensione immersiva che prevede anche il meccanismo della scelta e alcuni momenti interattivi. Il pubblico infatti, è accolto in una vera classe, in una scuola aperta apposta per lo spettacolo, la sera, e si siede agli stessi

banchi dove sono stati seduti gli studenti la mattina. Su ogni banco c'è ad aspettarli una parola, che riguarda alcuni temi fondamentali per l'autore rispetto alla scuola e ai processi educativi di oggi, per esempio: "il maestro che non scordo", "il banco dell'asino", "marchiato", "a che cosa mi serve tutto questo?". Lo spettatore sceglie a quale banco sedersi, anche partendo dalla parola che lo attira maggiormente e Gherzi simula due ore di lezione vere, con tanto di campanella, intervallo, merenda, attorno al tema dell'"essere asini". L'attore raccorda tutto il materiale, che si presenta in termini meno improvvisativi rispetto agli altri due spettacoli, nel senso che a volte vengono lette delle risposte, con una riflessione sulla pedagogia dell'asino che prende mosca da Don Milani, da Pennac, da Paulo Freire, da Shakespeare, da Rilke. Lo spettacolo è intervallato da momenti tipici di una lezione: gli spettatori che imparano una poesia a memoria, un momento di dettato, un momento di lavoro alla lavagna.

Come si può osservare, le installazioni partecipative in uso negli spettacoli di Gherzi hanno in comune, con molti dei dispositivi messi in atto da *Teatro di Giornata*, il fatto di richiedere al pubblico di esprimersi per scritto, consegnando i propri contributi e le proprie riflessioni agli attori, che ne fanno materiale drammaturgico. Osserviamo però che, nel caso del lavoro di Gherzi, questi contributi vanno ad aggiungere una dimensione improvvisata ad un testo esistente, per quanto permeabile, mentre in *Teatro di Giornata* l'unica drammaturgia presente nell'immaginario degli attori-improvvisatori è quella costituita dalle suggestioni che l'incontro con il territorio ha suscitato in loro e dalle parole ascoltate durante gli incontri con gli abitanti, che viene arricchita e completata dal materiale raccolto attraverso le installazioni. In entrambe le proposte il pubblico interviene come co-autore dello spettacolo, entrando nel pieno di una dimensione partecipativa che ha alla base, come osserva Gherzi, "un pensiero sulla necessità di rompere la formalità del rito teatrale [...] considerando il pensiero e la

parola del pubblico come elemento drammaturgico, non come stimolo vagamente animativo [...], ma come asse fondante dello spettacolo” (Gherzi, 2016, Appendice A). Gherzi “apre” il contenuto drammaturgico dei suoi spettacoli sui temi della contemporaneità ai contenuti portati dal pubblico, mentre in *Teatro di Giornata* il pubblico si trova ad essere allo stesso tempo autore e oggetto di una drammaturgia incentrata sui temi della comunità.

Alla base della ricerca di Gherzi e Floridia sull’uso di installazioni come dispositivi partecipativi negli spettacoli, c’è un rifiuto dell’idea di scenografia come retro della scena e una convinzione, condivisa anche dall’équipe di *Teatro di Giornata*, che il visivo debba essere parte della drammaturgia e possa essere anche una chiave per aprire la relazione con il pubblico. Secondo Gherzi, la relazione avviene stimolando l’elemento drammaturgico sia attraverso la scrittura che attraverso il rapporto con opere installative di tipo interattivo (Gherzi, 2016, Appendice A), che dopo queste riflessioni possiamo definire a tutti gli effetti partecipative.

Dopo questo approfondimento sull’applicazione di installazioni artistiche partecipative nel teatro di Gherzi, che abbiamo visto avere molti punti in comune con quelle proposte da *Teatro di Giornata*, torniamo ad esplorare come il progetto ha applicato la ricerca sulle tematiche della contemporaneità emerse nei territori di Avigliana e Venaus.

### **Il Premio Nobel Torna a Casa**

L’installazione *Il premio Nobel torna a casa*, dedicata alla città di Avigliana, ha tratto origine dalla presenza nella cittadina, dell’ex-Dinamificio Nobel, attivo dal 1872 al 1965, di proprietà della ditta Nobel di Amburgo che faceva riferimento ad Alfred Nobel, inventore della dinamite e venditore di armi, ma anche ideatore del famoso premio. La storia, molto sentita e conosciuta soprattutto dagli abitanti più anziani, racconta che nel 1888, in seguito alla morte del fratello di Alfred, un giornale francese scambiò per errore le identità dei due

fratelli e scrisse un necrologio molto critico nei confronti dell'inventore della dinamite. Toccato da questo avvenimento e desideroso di essere ricordato anche per qualcosa di positivo, Alfred Nobel decise di devolvere parte del suo patrimonio all'istituzione di premi annuali dedicati "a chi, nell'anno precedente, più abbia contribuito al benessere dell'umanità" in diversi ambiti.

L'équipe artistica ha deciso quindi di giocare sull'idea d'origine del premio Nobel, strettamente collegata con il dinamitificio di Avigliana, e quindi è stato deciso di "riportare il premio Nobel in città". Il lancio dell'installazione è avvenuto durante la sera dello spettacolo, in cui si sono presentate ai cittadini le *Nobel-box*, scatole in cui raccogliere le candidature ai Nobel per la cerimonia che si sarebbe poi tenuta durante l'evento di comunità conclusivo del progetto (fig. 13).



Fig. 13. Volantino per la cittadinanza. Edizione Speciale Nobel. Avigliana, 2015.

Gli abitanti hanno partecipato numerosi, espresso le loro candidature nelle scatole poste in luoghi pubblici come le scuole, alcuni negozi e la biblioteca civica; in occasione dell'evento *Avigliana è casa mia* è stata poi celebrata la *Grande Cerimonia dei Premi Nobel-Edizione Speciale Avigliana 2015*, con la partecipazione ufficiale del gruppo storico aviglianese e del sindaco che, facendo le veci dei parlamentari di Svezia, consegnavano personalmente le medaglie ai cittadini candidati – oltre un centinaio – precedentemente avvisati di presentarsi alla cerimonia per il ritiro del premio.

L'idea dell'équipe era di stimolare nei partecipanti il senso di appartenenza alla comunità aviglianese, riconoscendone le eccellenze attraverso un meccanismo ludico e accattivante. I cittadini “vincitori” del premio Nobel hanno partecipato numerosi alla cerimonia del ritiro dei premi e l'installazione ha dato luogo ad un momento rituale e festivo significativo per la comunità (fig. 14).



Fig. 14. La cerimonia di consegna del premio Nobel. Avigliana, 2015 (foto A. Massano).

Commenta il quotidiano *Luna Nuova*:

Sono ben 278 le candidature iscritte all'Albo degli organizzatori: Tutti i Premi Nobel presenti, hanno sfilato sul tappeto rosso al suono della tromba e sono stati premiati dal sindaco e da alcuni membri in costume della Corte del Conte Rosso, venuti apposta per l'occasione. È stato un momento emozionante in cui sono stati celebrati i variegati talenti della città: dal Premio Nobel all'amore a quello all'ecologia, da diversi Nobel alla Pace al Nobel per "la nonna delle nonne". Coloro che hanno ricevuto più candidature verranno nuovamente celebrati in occasione di un consiglio comunale aperto realizzato appositamente nel mese di giugno. (*Luna Nuova*, 5 maggio 2015, Appendice B)

Osserviamo come l'invenzione di questa installazione possa essere considerato un esempio di quella capacità di giocare d'astuzia che Vito Acconci individua come necessaria all'arte pubblica (Mancini, 2011: 31): una capacità che permette di vedere e svelare sottilmente i nessi tra le cose illeggibili ad un occhio comune, e che può rendere significative le esperienze strutturate nel campo dell'arte che dialoga con le comunità.

### **Qui mi sento a casa**

*Qui mi sento a casa* è una mostra fotografica partecipativa, proposta agli abitanti durante il momento di accoglienza precedente agli spettacoli ed esposta al pubblico durante gli eventi di comunità conclusivi delle due edizioni. Ad ogni partecipante è stato consegnato un dischetto rosso di carta plastificata, con la scritta *Qui mi sento a casa*. Questo simbolo era da usare per farsi un autoritratto fotografico (*selfie*) in un luogo della propria città o paese in cui si sentisse a casa, e inviarlo a *Teatro di Giornata* tramite i social o via mail. Le foto

pervenute sono state stampate, esposte in mostra e poi regalate ai cittadini. Questa la richiesta rivolta agli abitanti:

La città è casa tua. Dove ti senti a casa nella tua città? Quali sono i luoghi ti fanno sentire a casa?

Piazze, edifici, parchi, vie della tua città diventano cucine, salotti, sale da pranzo, camere da letto:

luoghi speciali dove sentirsi come a casa propria.

Fai una foto che ti ritragga nel luogo che hai scelto con il simbolo.

Condividi il tuo scatto con *Teatro di Giornata* indicando il luogo preciso che hai scelto:

- Usando Instagram: #teatrodigiornata
- Via mail: invia la tua foto a [teatrodigiornata@stranaidea.it](mailto:teatrodigiornata@stranaidea.it)
- Condividila sulla pagina facebook “Teatro di giornata”

Contribuirai all’installazione artistica partecipata: *Qui mi sento a casa*. (*Qui mi sento a casa*, progetto 2013)

Gli abitanti di Avigliana e Venaus hanno accolto con entusiasmo la proposta del contest fotografico e hanno inviato<sup>92</sup> molte immagini al link del progetto (fig. 15).

La mostra è stata arricchita anche dai ritratti della fotografa Alice Massano, che munita di “pallino” rosso, ha fotografato alcuni abitanti nei loro luoghi preferiti durante le sue incursioni conoscitive del territorio.

---

<sup>92</sup> Si può vedere una selezione di foto della mostra *Qui mi sento a casa* al link: <http://teatrodigiornata.it/qui-mi-sento-casa/> [05/05/2023].



*Fig. 15. Qui mi sento a casa. Avigliana, 2015 (foto A. Massano).*

### **Avigliana è casa mia, Venaus è casa mia**

Gli eventi finali di comunità sono stati realizzati con la collaborazione di tutte le realtà e di tutti i cittadini coinvolti nel progetto, affiancati dall'equipe artistica nell'ideazione e nella messa a punto dei contributi di ciascuno. Anche in queste occasioni si è scelto di dare particolare rilievo al tema del “sentirsi a casa”, ritenuto primario per la comunità: l'intero evento è stato organizzato secondo una modalità immersiva, suddividendo le varie installazioni come se fossero ambientate nelle diverse stanze di un'abitazione, in ognuna delle quali il pubblico poteva, più o meno simbolicamente, “entrare” e partecipare alle attività proposte in sinergia tra artisti e cittadini. Entrambi gli eventi si sono svolti in spazi non prettamente teatrali: l'atrio della biblioteca civica ad Avigliana e lo spazio all'aperto davanti al capannone pluriuso di Venaus. In questi spazi sono stati ricavate le zone, “le stanze” appunto, tra le quali il pubblico poteva liberamente muoversi: l'ingresso, in cui era esposta la

mostra *Qui mi sento a casa*, con le foto scattate dagli abitanti; la cucina, in cui venivano esposti gli ingredienti di Avigliana e Venaus raccolti dalla *Bottega dei Suoni e degli Odori* e in cui venivano richieste ai partecipanti alcune tipiche ricette culinarie o “personali ricette per migliorare la vita del proprio comune”; la camera da letto, in cui venivano esposti i sogni raccolti dall’*Ufficio Anagrafe dei Sogni* e i bambini potevano sedersi sui cuscini ad ascoltare favole raccontate da alcune nonne volontarie; il salotto, in cui si era dato vita ad una particolare biblioteca, la *Human Library*,<sup>93</sup> nella quale i libri erano alcuni abitanti in carne ed ossa, pronti a raccontare ad un piccolo pubblico di ascoltatori la propria storia di vita legata al territorio. Ad Avigliana si è assistito alla cerimonia ufficiale di consegna dei premi Nobel assegnati ai cittadini di cui abbiamo riferito sopra, mentre in entrambe le edizioni c’è stato un momento teatrale conclusivo, a cura degli attori di *Teatro di Giornata*, che ha restituito al pubblico il percorso progettuale attraverso una drammaturgia “aperta”, alla quale sono stati aggiunti, fino all’ultimo, i contributi raccolti durante le installazioni. Questi eventi comunitari a matrice immersiva, hanno offerto un’occasione di incontro e di partecipazione attraverso un’alternarsi di modalità performative e conviviali, “rinserrando lo spazio delle relazioni” (Bourriaud, 2010) e gettando un seme per collaborazioni future tra realtà associative e cittadini coinvolti.

## **2. Barriera è opera mia**

Con il progetto *Barriera è opera mia*,<sup>94</sup> la cooperativa Stranaidea ha voluto attestare *Teatro di Giornata* come pratica artistica partecipativa, dotata di tecniche, metodologie e strumenti specifici, replicabile e riproducibile su piccola e grande scala sia a livello locale sia

---

<sup>93</sup> The Human Library è un’organizzazione e un movimento internazionale nato a Copenaghen, in Danimarca, nel 2000 con lo scopo di affrontare i pregiudizi delle persone aiutandole a parlare con coloro che normalmente non incontrerebbero. L’attività di Human Library è strutturata come una biblioteca, sostituendo però il prestito di libri con i racconti delle persone. <https://humanlibrary.org/> [05/05/2023].

<sup>94</sup> Cfr. Teatro di Giornata, *Barriera è opera mia*, progetto 2015, Appendice B.

a livello internazionale. Il progetto si è potuto realizzare grazie al bando *Open* di Compagnia di San Paolo, destinata a progetti innovativi di *audience engagement* e *audience development*, nel territorio di Barriera di Milano, un quartiere periferico della città di Torino.<sup>95</sup>

Il progetto è stato realizzato affiancando alla sperimentazione di *Teatro di Giornata* – per la prima volta sul territorio cittadino – altre significative azioni, come: una valutazione scientifica del metodo e dei suoi risultati a cura del Dipartimento di Psicologia dell’Università degli Studi di Torino; la sperimentazione di un modello formativo rivolto ad artisti ed operatori culturali su tecniche e metodologie partecipative; la collaborazione con una realtà culturale recente ma di spicco nel panorama cittadino (il Museo d’arte contemporanea Ettore Fico), per esplorare e coinvolgere in attività artistiche la comunità locale; l’utilizzo delle opportunità del digitale per promuovere processi di co-creazione e creazione collettiva; la promozione e diffusione della metodologia al fine di porre le basi per una rete di organizzazioni, a livello locale e internazionale, che la sviluppi; il coinvolgimento

---

<sup>95</sup> Si inserisce il progetto *Barriera è opera mia* nel capitolo dedicato allo sviluppo di installazioni partecipative su tematiche della contemporaneità per il focus posto su *audience engagement* e *audience development*, che ai tempi del progetto (2015), erano temi di grande attualità della progettazione socio-culturale nazionale ed europea. Inoltre, consideriamo che la possibilità di partecipare alla vita culturale del proprio territorio sia una delle sfide dell’attualità. Le installazioni create, come vedremo nel corso della trattazione, sono anche necessariamente relazionate alle tematiche emerse dall’incontro degli artisti con la comunità e con il territorio.

di nuove associazioni culturali nel partenariato di progetto (Teatro di Giornata, *Barriera è opera mia*, progetto 2015, Appendice B).<sup>96</sup>

Si è deciso di situare il progetto in Barriera di Milano, un quartiere periferico della città di Torino particolarmente vivace in termini di partecipazione associativa, valutandolo particolarmente adatto a recepire un lavoro incentrato sulle tematiche dell'*audience engagement*, nonché nelle condizioni idonee per poter accogliere e mettere a frutto le ricadute di un progetto che ben si presta ad essere accolto in contesti di rinnovamento urbano e sociale.<sup>97</sup>

Inoltre, novità per il progetto, si è deciso di partire, come luogo fulcro per la scoperta e l'incontro con il territorio, da un'istituzione culturale di recente insediamento il Museo Ettore Fico, affiancandola e sostenendola nel lavoro di *audience development* e di apertura alla comunità locale. Descriviamo brevemente il contesto socio-geografico del quartiere e l'identità dell'istituzione museale coinvolta nel progetto per poi passare ad analizzare le installazioni artistiche partecipative che hanno caratterizzato l'intervento di *Teatro di Giornata*.

---

<sup>96</sup> Obiettivi specifici del progetto del 2015 erano dunque quelli di implementare *Teatro di Giornata* come metodologia innovativa di intervento artistico partecipativo riproducibile e ripetibile in campi e contesti diversi; verificare in modo scientifico la metodologia di intervento ed i risultati del progetto in materia di *audience development* e *community engagement* e sviluppare modalità innovative di inchiesta in eventi culturali; promuovere un processo di riappropriazione e valorizzazione del patrimonio culturale materiale e immateriale, come elemento fondante di relazioni ed esperienze di vita condivise da una comunità; avvicinare nuovi pubblici alle attività culturali ed artistiche, favorendone il coinvolgimento, l'inclusione e la socializzazione, anche attraverso l'uso del digitale; formare artisti ed operatori culturali all'approccio partecipativo attraverso l'utilizzo di tecniche specifiche; coinvolgere la comunità locale attivamente valorizzandone le esperienze personali e collettive attraverso la rielaborazione artistica e creando eventi culturali che rispondano a tematiche di attualità ed interesse per la comunità stessa; favorire l'incontro tra i diversi soggetti presenti sul territorio e tra le diverse fasce della popolazione superando differenze generazionali, sociali e territoriali, con particolare attenzione alle fasce giovanili ed ai soggetti svantaggiati (Teatro di Giornata, *Barriera è opera mia*, progetto 2015, Appendice B).

<sup>97</sup> Il progetto infatti supporta ed affianca, con un intervento artistico professionale, il lavoro di animazione e sviluppo di comunità e vede tra i suoi obiettivi quello di lasciare in eredità sul territorio competenze, metodologie e modalità concrete di intervento spendibili ed utilizzabili.

L'area di Barriera di Milano ha una dimensione di 2,3 chilometri quadrati, e una popolazione di 53.500 abitanti circa. L'ambito, situato nell'area nord della città di Torino e rientrante nel territorio della Circostrizione 6, è caratterizzato da un nucleo centrale fitto e densamente abitato, da una fascia di edilizia residenziale pubblica e da una corona di aree industriali dismesse, simbolo della passata tradizione industriale ed operaia di questa parte di città. La storia di Barriera di Milano rappresenta infatti un capitolo molto importante dell'evoluzione della città di Torino, della sua prima industrializzazione e dei suoi operai, delle sue diverse importanti ondate immigratorie. Dal punto di vista socio-demografico, il territorio è caratterizzato da un'elevata presenza di persone e famiglie provenienti per lo più dal continente africano e dai paesi nuovi membri dell'Unione europea. Da un punto di vista socio-culturale, Barriera di Milano è un quartiere caratterizzato da una forte identità, dalla presenza di un numero rilevante di associazioni *no profit* (circa 50) impegnate da anni nella cura della comunità locale e da un nucleo ristretto ma attivo di soggetti privati (anche del privato sociale) operanti nel settore della cultura. Il territorio è attualmente oggetto del progetto Urban Barriera, all'interno del Programma Integrato di Sviluppo locale, che ha avuto inizio nel 2011 e si è concluso a fine del 2015. Urban Barriera di Milano ha agito sul piano fisico-ambientale, sul piano economico-occupazionale, su quello socio-culturale e attraverso un'azione di comunicazione e accompagnamento sociale. *Teatro di Giornata* ha preso l'avvio proprio in seguito della conclusione di tale intervento, con l'intenzione di contribuire a consolidare il lavoro svolto e ad offrire uno spazio innovativo di protagonismo alla comunità locale.

Il Museo Ettore Fico<sup>98</sup> [MEF] si trova in via Cigna 114, in prossimità dei Docks Dora, sede di innumerevoli studi d'artista, e si inserisce in un contesto sociale di grande varietà e

---

<sup>98</sup> <https://www.museofico.it/> [05/05/2023].

notevole vivacità multietnica. Il MEF è stato inaugurato nel settembre 2014, quindi all'epoca del progetto era di recente inserimento sul territorio. Accanto alla programmazione artistica, il museo realizza programmi educativi rivolti sia al mondo della scuola sia ai cittadini curiosi – di qualsiasi età e provenienza culturale – affascinati dalla scoperta di nuovi luoghi, dai linguaggi della contemporaneità, da inattesi strumenti di comunicazione e da inedite modalità di interazione. *MEF A.R.T. - Attività e Relazioni con il Territorio* è l'innovativo programma attraverso cui il museo si propone come un organismo pulsante sul territorio e per il territorio, un contributo alla crescita e allo sviluppo del tessuto urbano in cui sorge (Teatro di Giornata, *Barriera è opera mia*, progetto 2015). Il progetto *Teatro di Giornata* ha collaborato con MEF A.R.T. attraverso un supporto reciproco nelle attività di scoperta del territorio, promuovendo processi di partecipazione e inclusione. Il museo ha ospitato entrambi gli eventi di *Teatro di Giornata*: lo spettacolo del 24 settembre 2016 e l'evento di comunità conclusivo, con l'esposizione artistica partecipativa il 4 dicembre 2016.

La collaborazione con il MEF ha fatto sì che in questa edizione l'attenzione posta allo sviluppo delle installazioni artistiche partecipative fosse particolarmente centrale nella strutturazione del progetto. Il titolo stesso dell'edizione 2016, *Barriera è opera mia*, ha voluto porre l'accento proprio sulla valorizzazione del protagonismo dei cittadini in quanto “creatori” del proprio quartiere: un quartiere che, nonostante le contraddizioni e i problemi, poteva essere visto, immaginato e vissuto proprio come se fosse un'opera d'arte.

### ***Barriera è Opera Mia. Il contest fotografico***

*Barriera è Opera Mia* è diventato anche il titolo di una mostra fotografica partecipata, proposta ai cittadini durante il primo evento teatrale al MEF e successivamente esposta durante l'evento finale. Per l'edizione del 2016 è stato creato un nuovo logo del progetto dal

designer Leandro Agostini,<sup>99</sup> usato per tutte le successive edizioni di *Teatro di Giornata* (fig. 16).



*Fig. 16. Barriera è opera mia 1. 2016 (foto A. Massano).*

Durante la fase di incontro con il territorio sono state realizzate nove cartoline del progetto, con il logo a fare da cornice ad alcune foto del quartiere scattate da Alice Massano, fotografa ufficiale del progetto fin dalla sua prima edizione. Le cartoline del progetto, con gli inviti agli eventi, sono state distribuite sul territorio di Barriera di Milano già a partire dalla fase di mappatura del quartiere, mentre durante il primo evento teatrale sono state distribuite ai partecipanti delle cartoline simili, ma bucate, con il logo a fare da cornice ad un'inquadratura originale, che il partecipante-fotografo-creatore dell'opera avrebbe avuto il

---

<sup>99</sup> Leandro Agostini, artista e grafico, si occupa di grafica e comunicazione dal 1988, con committenti come Fondazione per la Cultura Torino e Torino Musei, oltre a molti soggetti privati. Il suo sito ufficiale è: <https://agostinileandro.it/> [05/05/2023].

compito di scegliere all'interno del quartiere. È stato chiesto così al pubblico di scegliere un luogo del quartiere di Barriera di Milano, di inquadrarlo e di inviare la foto, tramite Instagram e Facebook: "Posa il tuo sguardo sul quartiere attraverso il cuore di questa cartolina. Scatta una foto e dai un titolo all'Opera di Barriera che hai svelato". È stato così proposto ad abitanti del quartiere e non solo, di osservare il territorio con uno sguardo nuovo, alla ricerca di opera d'arte così come di quei luoghi del quartiere che le singole persone si sentissero di definire come "opera mia". Inserendo un'immagine, un dettaglio, una scena, uno scorcio all'interno della cornice, lo si sarebbe reso degno di un'inquadratura, e quindi degno di nota, e allo stesso tempo lo si sarebbe trasformato in una propria creazione, in quanto reso tale dal proprio sguardo, unico e personale sul quartiere. Le immagini così raccolte sono state utilizzate sia per creare la comunicazione grafica per l'evento *Barriera è opera mia*, sia per realizzare un'installazione in occasione dell'evento stesso.

La mostra *Barriera è Opera Mia*, con le foto scattate dagli abitanti, è stata molto partecipata e sono state esposte più di un centinaio di foto nell'atrio del Museo Ettore Fico durante l'evento di comunità che ha segnato il concludersi del progetto; in occasione dell'evento sono state create numerose installazioni partecipative, alcune costruite dall'équipe artistica ed altre create con la stretta collaborazione delle realtà territoriali coinvolte nel progetto (figg. 17-18).



Fig. 17. Mostra Barriera è Opera Mia 2. Museo Ettore Fico, Torino, 2016 (foto A. Massano).

Ci troviamo in una dimensione di arte pubblica che viene a coincidere con quello che Silvia Mazzucotelli Salice (2015: 46) individua come “arte nel pubblico interesse”: un’arte che avvia un discorso prettamente *community specific*, e che fa delle istanze sociali il perno attorno a cui ruota l’attività artistica nel suo complesso attraverso lo sviluppo di attività artistiche partecipative che stimolano l’intervento artistico vuole essere strumento di incentivazione e mediazione dell’aggregazione comunitaria, svolgendo un ruolo attivo nelle dinamiche culturali e sociali del luogo in cui si colloca (figg. 19-20).



Fig. 18. Mostra *Barriera è Opera Mia 3* Museo Ettore Fico, Torino, 2016 (foto A. Massano).

Durante la data dell'evento, il MEF ospitava nelle sue sale la mostra *Seconda Chance*, di Eugenio Tibaldi,<sup>100</sup> anch'essa realizzata dopo una permanenza dell'artista nel quartiere di Barriera di Milano, a partire da oggetti abbandonati, buttati o in disuso trovati nel quartiere, personalmente rivisitati e riassemblati dall'artista per dar loro, appunto, una “seconda chance”.

Le installazioni partecipative di *Teatro di Giornata* sono così entrate per un giorno a far parte della mostra di Tibaldi, sistemate tra un'opera e l'altra: le creazioni nate dall'incontro con gli abitanti del quartiere, da essi stessi partecipate e agite, si sono trovate ad esser parte di una mostra di un artista riconosciuto, in un'istituzione culturale di prestigio

---

<sup>100</sup> Eugenio Tibaldi (Alba, 1977), è un artista attratto dalle dinamiche e dalle estetiche marginali e dal rapporto fra economia e paesaggio contemporaneo. Vive e lavora nell'*hinterland* napoletano. Il suo sito ufficiale al link: <http://www.eugeniotibaldi.com/> [05/05/2023].

come il MEF, in cui fra l'altro una significativa percentuale dei partecipanti all'evento (il 52% secondo lo studio dell'Università di Torino)<sup>101</sup> non era mai entrato prima di allora (Viola, 2016). Oltre alle installazioni sono entrate a far parte dell'opera, rendendola viva e animata, anche alcuni abitanti del quartiere con i loro interventi narrativi, sotto forma di *Tableaux Vivent*, che si animavano alla presenza del pubblico: l'opera di Tibaldi è stata così "abitata" proprio dagli abitanti del quartiere che l'ha ispirata, e attraverso la loro presenza e il loro contributo, le hanno dato vita.



*Fig. 19. Mostra Barriera è Opera Mia, Evento finale 1, Museo Ettore Fico, Torino, 2016 (foto A. Massano).*

---

<sup>101</sup> Il Dipartimento di Psicologia dell'Università di Torino ha curato valutazione e monitoraggio del progetto, effettuando una valutazione quantitativa tramite un questionario anonimo, e una valutazione qualitativa attraverso una serie di interviste a testimoni privilegiati, membri di associazioni e gruppi attivi nel quartiere. Secondo lo studio, l'iniziativa socio-culturale di Teatro di Giornata si è rivelata, nel complesso, un progetto e un percorso ideale a favorire il coinvolgimento di una eterogenea fascia di popolazione (Viola, 2016).

Frutto di laboratori gestiti da artisti di *Teatro di Giornata* sono stati anche l'intervento performativo degli attori dell'associazione teatrale Choros, dedicati ad alcune zone del quartiere, ed il racconto fotografico della trasformazione nel tempo di una piazza del quartiere – vista tra passato, presente e futuro – realizzata dai bambini dell'Atelier Heritage.



Fig. 20. *Barriera è Opera Mia. Evento finale 2, Museo Ettore Fico, Torino, 2016 (foto A. Massano).*

Vediamo ora due installazioni studiate per l'occasione, che vanno ad aggiungersi a quelle proposte già per il primo evento teatrale e poi ripetute durante l'evento di comunità, a quelle create con il contributo delle realtà territoriali e alla mostra *Barriera è Opera Mia*, la *Human Library* e i *Tableaux Vivent*, realizzate con il contributo delle realtà territoriali nel periodo trascorso tra il primo spettacolo e l'evento di comunità.

## La Barriera del Suono

L'idea di questa installazione sorge dal fatto che molte vie del quartiere Barriera di Milano sono dedicate a musicisti e compositori classici (Via Donizetti, via Pergolesi etc.). Ciò ha suggerito la creazione di un'installazione partecipativa sonora insieme agli alunni di quattro classi di una scuola media del territorio, attraverso un laboratorio condotto dagli artisti di *Teatro di Giornata* con la collaborazione dei professori. Ogni classe ha scelto uno dei musicisti a cui sono intitolate le vie ed ha identificato una particolare opera di cui proporre l'ascolto, accompagnato da una descrizione delle motivazioni per cui era stata scelta. Al MEF è stato creato un pannello con la mappa del quartiere e delle postazioni in cui il pubblico poteva ascoltare i brani scelti dai ragazzi. I ragazzi delle scuole sono diventati così gli autori di una delle "opere d'arte" della mostra, che ha permesso ad abitanti e visitatori di apprezzare un legame "nobile" tra il quartiere e la musica attraverso un semplice coinvolgimento interattivo che prevedeva la messa in gioco di meccanismi di scelta (fig. 21).



Fig. 21. Barriera del Suono. Museo Ettore Fico, Torino, 2015 (foto A. Massano).

## Tesori di Barriera

Si tratta di un'installazione partecipativa *site-specific*, strettamente legata alla realtà territoriale e ispirata in particolare dalla presenza, nell'atrio del museo, di una parete di *lockers* provvisti di lucchetto, per custodire borse e valori dei visitatori. I *lockers* sono diventati delle piccole cassaforti in cui custodire quelli che, dall'incontro con il territorio, erano stati individuati come i “tesori” del quartiere: alcune realtà particolarmente attive sul territorio – uno spazio verde, il mercato etc. – rappresentati simbolicamente con oggetti e scritte (fig. 22).



Fig. 22. Spazio al verde. Museo Ettore Fico, Torino, 2015 (foto A. Massano).

Per la realizzazione di questa installazione, le realtà citate hanno collaborato fornendo e prestano gli oggetti ed i materiali necessari per vedersi inseriti e descritti nel catalogo dei

tesori del quartiere. Attraverso il meccanismo ludico del pescare un numero da una boccia di vetro, i visitatori potevano sbirciare nel corrispondente armadietto per scoprire il tesoro nascosto, ma anche indicare per scritto alcuni tesori del quartiere inediti, di loro conoscenza, a cui sarebbe valso la pena dedicare un posto nei *lockers* del museo. L'interattività messa in atto dal meccanismo ludico e la sorpresa nello scoprire le piccole sculture a sfondo poetico o ironico che rappresentavano i tesori del quartiere, ha reso il momento dell'apertura dei *lockers* un momento vissuto con divertimento e partecipazione dal pubblico (fig. 23).



Fig. 22. *Tesori di Barriera*. Museo Ettore Fico, Torino, 2015 (foto A. Massano).

L'affaccio simbolico sui tesori del proprio quartiere ha contribuito a rafforzare, negli abitanti di Barriera di Milano la consapevolezza di essere la fonte di ispirazione principale per i contenuti degli spettacoli e delle installazioni artistiche, convinzione che, secondo l'équipe artistica dei *Teatro di Giornata*, “motiva le persone a partecipare e rafforza il senso

di appartenenza e di responsabilità ed autorialità verso il patrimonio culturale della comunità stessa, di cui sono autori e portatori” (Teatro di Giornata, *Barriera è opera mia*, progetto 2015, Appendice B).

Con i progetti *Nuove Agorà* e *Barriera è opera mia*, Teatro di Giornata completa la sua messa a punto come metodo strutturato e replicabile di relazione artistica con un territorio, in cui l’ideazione e la creazione di installazioni partecipative si conferma come strumento privilegiato per sollecitare persone e comunità a riflettere e a portare i propri contributi su specifici temi di interesse.

## 11. Relazionarsi con il territorio

La relazione con il territorio è uno degli elementi fondanti di *Teatro di Giornata*, che in tutte le sue edizioni progetta e realizza il suo intervento artistico in stretto contatto con le istanze della comunità alla quale si rivolge. Le modalità di incontro con il territorio messe in atto dal progetto sono molto varie e hanno l'obiettivo di permettere agli artisti di costruire una propria geografia alternativa dei luoghi visitati: visite guidate condotte dagli abitanti, incontri in abitazioni private, nei luoghi di lavoro, nelle sedi di enti e associazioni, nelle scuole, ma anche in luoghi informali come bar, giardinetti, piazze, panchine. Questi incontri fanno sì che si stabilisca una relazione diretta tra gli artisti e gli abitanti, che affidano agli attori le loro storie e i loro vissuti e proprio per questo sono curiosi di assistere allo spettacolo che in cui verranno rappresentati; inoltre sono motivati a partecipare agli eventi teatrali, che infatti, fin dalla prima edizione del progetto hanno sempre esaurito i posti a sedere previsti.

Molto spesso, quando gli artisti spiegano alle persone incontrate gli obiettivi del progetto e il fatto che ci sarà uno spettacolo che parlerà del loro quartiere o del loro paese, come risposta spesso ricevono una serie di frasi ricorrenti: "Qui non succede niente", "Non c'è niente di speciale da dire", "Non so cosa possiate raccontare in uno spettacolo". Eppure, in ogni territorio, dopo i tre giorni di incontri con le persone che lo abitano, l'équipe artistica scopre che esistono realtà associative, azioni, relazioni, iniziative, di cui neanche gli abitanti stessi sembravano essere a conoscenza, rendendosi conto che spesso la percezione comune, che è anche quella che passano i mezzi di informazione, è quella di una totale assenza di comunità. Uno degli obiettivi del progetto è proprio quello di andare a riscoprire l'esistenza

dei legami comunitari e riportarli all'attenzione della comunità stessa, che si rivede sotto nuovi sguardi.<sup>102</sup>

I tre giorni passati ad esplorare il territorio offrono agli artisti l'occasione di attivare lo sguardo e prendersi il tempo per guardarsi intorno, fare domande, ascoltare le storie e i racconti e soprattutto il tempo di stabilire una relazione con gli abitanti, intrattenendo con loro una relazione e ascoltando le loro storie e i loro racconti, che andranno a comporre il materiale drammaturgico dello spettacolo. Lo spettacolo, in questo modo, vuole diventare un'occasione, per la comunità, di incontrare i propri vicini e rivedersi sotto nuovi sguardi, riappropriarsi di spazi comuni, riscoprire la propria comunità cogliendola da nuove prospettive, costruire una memoria collettiva. E, come osserva Jill Dolan (2005), di fronte ad una *performance* dal vivo che le coinvolge, le persone condividono in maniera concreta e appassionata esperienze del farsi del senso e immaginative, che possono descrivere o catturare cenni fugaci di un mondo migliore, ispirare momenti in cui gli spettatori si sentano alleati gli uni con gli altri e in cui il discorso sociale articoli le possibilità (e non gli ostacoli insormontabili) del potenziale umano, orientando l'affettività, in maniera efficace, verso espressioni di amore e speranza non solo verso un *partner* ma verso altre persone, verso una più astratta nozione di 'comunità' o verso una idea anche più intangibile di umanità.

La maggior parte delle installazioni partecipative di *Teatro di Giornata* esaminate, in qualche modo, vogliono stimolare nei partecipanti osservazioni e riflessioni sul proprio territorio, chiamandoli ad esprimere i propri punti di vista, idee, critiche e proposte, ma anche offrendo loro nuove prospettive e nuove visioni attraverso accostamenti poetici, ironici e giocosi. Inoltre, i materiali raccolti dalle installazioni, vanno a costituire una sorta di

---

<sup>102</sup> Cfr. Anna Carla Bosco, TFtalk, 2018 al link <https://educationaltoolsportal.eu/educationaltoolsportal/en/TFtalk/teatro-di-giornata-la-comunit%C3%A0-c%E2%80%99%C3%A8-e-si-vede> [05/05/2023].

“archivio emotivo” della comunità, che diventa patrimonio collettivo e fornisce dati importanti sulla percezione del territorio da parte dei suoi abitanti: questi dati, queste statistiche emotive, fatte di desideri, passioni, paure, emozioni degli abitanti sono un dato rilevante che racconta come sta la comunità, dove si trova, di cosa c’è bisogno.

L’“indice di natalità dei sogni” ed i loro contenuti potrebbero essere considerati altrettanto importanti di altri dati statistici e uno degli obiettivi del progetto è che non solo la comunità, ma anche le istituzioni possano ascoltarli e tenerne conto. È importante tenere presente che un progetto di attivazione sociale come *Teatro di Giornata*, potrebbe avere ricadute positive anche sulle istituzioni (che spesso le promuovono e finanziano), avendo fra i suoi obiettivi generali il miglioramento della realtà in una continua istanza di cambiamento (*Io, Moncalieri e gli altri*, progetto 2012).

A questo proposito è importante sottolineare che l’obiettivo degli spettacoli di *Teatro di Giornata* non è quello di restituire alla comunità un’immagine positiva ed appagante, ma di favorire e promuovere processi di cambiamento, attraverso una rielaborazione scenica delle storie raccolte che vuole mettere in evidenza, spesso in modo ironico e poetico, anche gli aspetti critici e problematici della vita della comunità, suggerendo possibili scenari alternativi, soluzioni, prospettive future inedite e immaginate.

Gli atti creativi di abitanti, artisti e visitatori innescano dunque una nuova visione e una nuova prospettiva sul mondo reale, che assume, nel progetto, una proprietà non solo artistica ma trasformativa della realtà. L’attivazione del pubblico è inoltre considerata emancipatoria, poiché, come osserva Claire Bishop (2005: 11), esiste una relazione transitiva tra la “spettatorialità attivata” e l’impegno attivo nell’arena socio-politica.

## 1. Installazioni che nascono dal territorio

Analizzeremo ora alcune installazioni partecipative che, come già alcune di quelle che abbiamo approfondito nei precedenti capitoli, nascono da particolari situazioni emerse dai territori incontrati nel progetto, concentrandoci poi sui due eventi finali delle prime edizioni del progetto a Moncalieri (2012-2013), considerati come paradigmatici della realizzazione di un grande progetto installativo e partecipativo dedicato al territorio.

### La Banca del Tempo Prezioso

Dall'incontro tra gli artisti e la comunità di Borgo San Pietro (Teatro di Giornata, *Io, Moncalieri e gli altri*, progetto 2013) è emerso che un'iniziativa particolarmente significativa messa in piedi da un gruppo di abitanti era quella della Banca del Tempo, un sistema di scambio di servizi tra cittadini misurato in ore di disponibilità a svolgere scambi reciproci di prestazioni e di tempo, offrendo ciò che si è in grado di fare e ricevendo ciò di cui si ha bisogno. Questa forma di collaborazione, con la quale gli abitanti della borgata avevano cominciato ad aiutarsi gli uni con gli altri, oltre ad aver alleggerito per diverse persone le incombenze della vita quotidiana, ha contribuito significativamente a rinsaldare relazioni e a creare un bel clima di comunità tra coloro che vi partecipavano. Si trattava però di un'iniziativa nata da poco e non ancora largamente estesa sul territorio della borgata. L'installazione partecipativa studiata per l'occasione è stata la *Banca del Tempo Prezioso*, una banca presso la quale i partecipanti venivano invitati a depositare il tempo prezioso trascorso in Borgo San Pietro, secondo una modalità analoga a quella innescata dall'*Ufficio Anagrafe dei Sogni*, ovvero compilando un modulo scritto in cui specificare quanto tempo prezioso si fosse trascorso nella borgata e come lo si fosse speso. I moduli compilati venivano poi inseriti e custoditi in uno scrigno, una sorta di baule del tesoro, una "riserva di tempo prezioso" spendibile da chi ne avesse avuto voglia o necessità. Anche in questo caso, le

informazioni raccolte attraverso la *Banca del Tempo Prezioso* hanno contribuito ad arricchire il patrimonio di contenuti relativi alla vita della borgata e hanno offerto stimoli per la costruzione di alcune scene dello spettacolo.

Sollecitando gli abitanti a rintracciare e riconoscere nel proprio vissuto il valore delle attività e dei momenti vissuti nel quartiere e facendo in modo che tutti potessero venire a conoscenza delle esperienze altrui, l'installazione è stata concepita con lo scopo di aumentare il livello di consapevolezza degli abitanti rispetto alla qualità della propria esperienza in quartiere e nello stesso tempo aumentare il grado di conoscenza rispetto alle possibilità offerte dal proprio luogo di residenza.<sup>103</sup> Gli abitanti hanno depositato presso la banca una grande quantità di tempo prezioso trascorso a Borgo San Pietro: un dato che ha sorpreso per primi loro stessi circa la percezione sulla qualità della vita in borgata (*Teatro di Giornata, Io, Moncalieri e gli altri*, verifica, 2012).

### **La via dello shopping**

Questa installazione ha tratto origine dal fatto che il centro storico di Moncalieri, famoso per i suoi negozi e le sue *boutique* – alcune delle quali molto rinomate – stesse vivendo, al tempo del progetto (2013), una fase di “svuotamento” e scarsa frequentazione da parte dei cittadini, con conseguente sofferenza da parte dei negozianti e delle loro attività.

Per includere appieno le botteghe commerciali nel progetto e favorire la loro visibilità agli occhi della cittadinanza, si è deciso di coinvolgerle nella realizzazione di un “museo in barattoli”, in esposizione la sera dello spettacolo *Teatro di Giornata* presso il teatro Matteotti, nel pieno centro storico della città. Durante la fase di mappatura del territorio è stato consegnato ad ogni negozio del borgo un grande barattolo di vetro, che facesse la funzione di

---

<sup>103</sup> Video, Teatro di Giornata 2012, al min. 5.20: [https://www.youtube.com/watch?v=2L4\\_xfrnR1c&t=227s](https://www.youtube.com/watch?v=2L4_xfrnR1c&t=227s) [05/05/2023].

una vetrina in miniatura, da riempire con oggetti o prodotti rappresentativi della propria attività e da riconsegnare agli artisti.

I negozianti, così, oltre ad aver contribuito al progetto con le loro testimonianze e i loro racconti, offrendo materiale per lo spettacolo, si sono dedicati con estro alla consegna: la sera della *performance*, nel *foyer* del teatro, è stata ricreata ed esposta una “via dello shopping in barattolo”, con il meglio di ogni bottega, presentato in alcuni casi in modo sorprendentemente artistico. In questo caso, come in altri che vedremo in seguito, l’installazione è stata anche materialmente creata dai partecipanti, su una sollecitazione (in questo caso i barattoli di vetro), offerta dagli artisti. Le persone del pubblico durante la sera dell’evento, passeggiando di fronte ai barattoli e apprezzando il contenuto dei negozi della *via dello shopping* in miniatura, hanno giocato il ruolo di ideali passanti di fronte alle vetrine del centro storico, grazie ad un grande contributo creativo da parte dei negozianti e un piccolo contributo artistico di *Teatro di Giornata* per invogliarli a ripercorrerle più spesso “dal vivo”.

I dati raccolti dalle installazioni di *Teatro di Giornata*, in questo caso sotto forma di una creazione “materiale”, più spesso sotto forma di idee, pensieri e proposte degli abitanti espresse in forma scritta, che vengono poi riproposti in scena come elementi di drammaturgia o durante gli eventi finali sotto forma di esposizione artistica partecipativa, entrano di fatto ad allargare le fila di quei musei partecipativi effimeri che affollano la scena artistica contemporanea (Heumann Gurian, 2011), andando nella direzione del superamento dei confini tra arte e vita quotidiana e di una dimensione partecipativa che prevede una forte componente autorale.

Nel caso di *Teatro di Giornata*, più spesso in esposizione ci sono le idee e le associazioni creative dei partecipanti intorno a un dato tema, raccolte grazie a un dispositivo

partecipativo studiato col preciso obiettivo di contattare e mettere in moto la loro creatività. Nel caso dell'esposizione *La via dello shopping*, invece, proprio come abbiamo visto ad esempio nel caso del *Museum of Broken Relationship* (2006) di Zagabria, si trovano esposti oggetti-simbolo legati alla storia personale (in questo caso lavorativa), dei partecipanti attraverso una rielaborazione creativa che li vede partecipi come autori.

Una realtà che vale la pena citare per quanto riguarda la ricerca teatrale attraverso l'uso di dispositivi partecipativi come la creazione di musei comunitari, in stretta connessione con il territorio, è quella dell'Associazione Micro Macro<sup>104</sup> di Parma, che presenta un progetto a partire proprio dalla stessa problematica individuata da *Teatro di Giornata* sullo stato di abbandono dei negozi di prossimità del centro storico di una cittadina.

Con il *Progetto S-Chiusi* (2021), che prevede la creazione di musei effimeri in negozi chiusi di due quartieri centrali di Parma, le artiste di Micro Macro riprendono la ricerca connessa alla dimensione installativa già intrapresa nel 2012,<sup>105</sup> per continuare il lavoro teatrale che l'associazione portava avanti dal 2013 (lo stesso anno del progetto di *Teatro di Giornata* nel centro di Moncalieri), per contrastare un problema molto sentito dalla cittadinanza come la progressiva chiusura di numerosi negozi di prossimità. Scrive Flavia Armenzoni:

Allora cosa può fare una ristretta equipe di teatranti nella strada di un quartiere popolare di Parma che diventa sempre più deserta, buia e disabitata?

Il teatro, cosa può fare qui?

---

<sup>104</sup> L'Associazione Micro Macro nasce nel 1991 da un gruppo di artiste e artisti che conducono una ricerca che ha come vocazione il teatro per l'infanzia e le nuove generazioni, il teatro di figura e le creazioni d'arte comunitaria: <https://www.associazionemicromacro.com/> [05/05/2023].

<sup>105</sup> La ricerca prende l'avvio nel 2012 con la realizzazione del *MOOP-Museo degli oggetti ordinari di Parma*, che "invitava i cittadini a donare o prestare cose di poco conto, poi catalogate attraverso un gioco poetico che riusciva a svelare il legame intimo e profondo del donatore con quell'oggetto" (Armenzoni, in pubblicazione).

È possibile suscitare un piccolo atto di ribellione?

Noi ci crediamo. Crediamo che un gruppo di teatro possa veicolare e convogliare intenzioni ed energie, come ad esempio inventare o reiventare piccoli gesti quotidiani per rendere possibile quello che sembra impossibile, come riprendere l'abitudine a scendere nel quartiere e rivisitare l'angolo sotto casa, anche solo per scongiurare l'effetto contagio che possono subire i negozi rimasti aperti. È questa la scommessa. (Armenzoni, in pubblicazione)

Per vincere la scommessa, le artiste di Micro Macro avevano chiaro che bisognava riportare le persone dentro gli spazi abbandonati, facendo teatro proprio nei negozi chiusi per ricreare quei luoghi, partendo da ciò che l'arte teatrale e il negozio di prossimità hanno in comune: l'esercizio e il piacere della relazione. Dopo il grande successo delle tre edizioni di *S-Chiusi, viaggio teatrale nei negozi chiusi*, alle soglie del 2020 Micro Macro stava progettando la quarta edizione, prestigiosa perché inserita nel Dossier che ha portato Parma a essere Capitale Italiana della Cultura 2020+21, quando la pandemia di Covid 19 ha interrotto ogni cosa.

Ispirandosi ad alcuni progetti come il Moop, è stata allora studiata un'inedita versione di *S-Chiusi*: i negozi chiusi sarebbero diventati sede di piccoli musei d'artista per spazi disabitati della città. Racconta Armenzoni:

Li abbiamo chiamati *Musei Effimeri*, due parole assolutamente inseparabili, dentro cui poter stipare tre ingredienti: un gruppo di artisti di teatro, i negozi sfitti per le vie della città, una capitale della cultura durante la pandemia. Nei Musei Effimeri c'era tutto il teatro che non potevamo fare. Museo, parola che ha a che fare con la permanenza, legato a filo doppio con Effimero, parola che invece ci riporta alla fragilità, come fragili sono i luoghi disabitati, ma anche,

in particolare in quel periodo, gli artisti e soprattutto gli artisti e l'arte del teatro. I negozi di prossimità, che sono luoghi da preservare, si sarebbero simbolicamente trasformati in spazi destinati a preservare; che cosa? Ciò che è fragile, ciò che è vulnerabile. La formula del Museo Effimero ha permesso di moltiplicare i giorni di apertura, quindici giorni anziché i tre delle edizioni precedenti, ha ridato un senso (seppure fragile) di stabilità del luogo ri-abitato, rafforzando una percezione di necessità della cura e tutela condivisa degli spazi urbani. (Armenzoni, in pubblicazione)

Come testimonia Armenzoni, (in pubblicazione), i musei non sono solo un luogo espositivo, ma anche un luogo performativo, a cui si accede accompagnati dalle “guide effimere”, gli artisti. Sono luoghi trasformati, che ospitano momenti, in bilico tra installazioni e azioni teatrali, per poche persone alla volta: ciò conferma, come stiamo cercando di dimostrare nel corso della presente ricerca, uno stringersi tangibile delle relazioni tra arte installativa e teatro della contemporaneità, con l'intento di favorire la partecipazione di spettatori e comunità alle esperienze artistiche proposte.

Dopo questo breve approfondimento sull'esperienza di Micro Macro, riprendiamo il discorso sulle installazioni partecipative che nascono dall'incontro tra gli artisti di *Teatro di Giornata*, e i territori in cui si svolge il progetto.

### **Taglio del Nastro a Testona**

Dalla fase di mappatura del territorio e dalle giornate di incursione artistica nella borgata Testona (2012) è emerso come, nel periodo immediatamente precedente all'arrivo di *Teatro di Giornata*, nella borgata ci fossero state alcune significative inaugurazioni, tra cui quella di un centro anziani e quella di un giardino pubblico di quartiere, entrambe molto attese e vissute con partecipazione dagli abitanti. L'installazione partecipativa, studiata *ad*

*hoc* per la serata dello spettacolo, ha consistito nella predisposizione di una *location* adatta al taglio del nastro, come se si stesse aspettando di inaugurare qualcosa; dopo aver raccontato alle persone del pubblico le inaugurazioni avvenute a Testona, si chiedeva loro di scrivere su un cartellino quale fosse una propria inaugurazione personale: un avvenimento della propria vita, un proposito, un fatto accaduto a persone care, a cui dedicare il taglio del nastro. Abbiamo in questo caso un esempio di installazione partecipativa immediatamente rivolta alla creazione di una situazione rituale collettiva: il taglio del nastro dedicato alle inaugurazioni personali, declamate in pompa magna davanti ad un pubblico partecipante, a sua volta coinvolto con la propria inaugurazione. Si richiedeva, in questo caso, un coinvolgimento da parte del pubblico partecipante non solo in termini di rielaborazione creativa (riconoscere un momento significativo a cui dedicare il proprio personale taglio del nastro), ma un coinvolgimento performativo, in quanto veniva richiesto di partecipare non solo contribuendo con i propri contenuti, ma con la propria corporeità, ad un momento di celebrazione rituale collettiva. Si osserva il carattere prettamente performativo e teatrale dell'installazione (Féral, 1988), che – nonostante implicasse un maggior coinvolgimento emotivo da parte del pubblico “inaugurante” – ha visto un elevato livello di partecipazione e la creazione di un festoso rito comunitario (Teatro di Giornata, *Io, Moncalieri e gli altri*, verifica, 2012).

### **Usanze pellegrine**

Il progetto *Usanze Pellegrine* (2022) ha previsto la presenza di *Teatro di Giornata*, in collaborazione con la Fondazione di Comunità di Porta Palazzo<sup>106</sup> all'interno della realizzazione di un progetto di cittadinanza attiva ampio e articolato, finanziato dal bando

---

<sup>106</sup> Si veda il sito ufficiale della Fondazione: <https://www.fondazioneportapalazzo.org/manifesto/> [05/05/2023].

europeo ToNite.<sup>107</sup> È un progetto di “prove d’uso” del Giardino Pellegrino, uno spazio pubblico del quartiere periferico e multietnico Aurora, riaperto dopo tanti anni di chiusura grazie alla collaborazione tra cittadini e amministrazione. Lo scopo delle azioni del progetto riguardava la possibilità, per gli abitanti, di fruire di uno spazio protetto, in interconnessione con i soggetti operanti nel territorio e i singoli abitanti, e di sperimentare la socialità in modo ricreativo e dinamico, intergenerazionale, interculturale e inclusivo, nella convinzione che la percezione di sicurezza sia creata dalla conoscenza reciproca e dal senso di appartenenza (Teatro di Giornata, *Usanze Pellegrine*, progetto 2022).

*Teatro di Giornata* (per l’occasione *Teatro di Nottata*), è stata una delle azioni iniziali del progetto, anche con l’intento di rinsaldare la rete di relazioni tra le diverse realtà coinvolte nel progetto. La sera dello spettacolo, oltre all’*Anagrafe dei Sogni* e alla *Bottega dei Suoni e degli Odori*, è stata proposta l’installazione *Usanze Pellegrine*, con l’obiettivo di stimolare nei partecipanti la riappropriazione del giardino come spazio pubblico significativo per la comunità. Le persone del pubblico, con l’aiuto dei responsabili della Fondazione di Comunità di Porta Palazzo, hanno sistemato delle piantine nelle aiuole, ma nel frattempo hanno anche “seminato” le loro speranze e aspettative per il giardino, scrivendole su dei cartellini di legno ad accompagnare la messa a terra.

Alla fine della serata, data la grande energia con cui i partecipanti si sono dedicati al rito della semina collettiva, il giardino era fiorito di piante e di desideri (fig. 23).

---

<sup>107</sup> Si tratta di un bando pubblico per l’assegnazione di contributi per lo sviluppo di progetti finalizzati a migliorare la vivibilità e la percezione di sicurezza in ore serali nelle are attigue al fiume Dora, nel quartiere periferico Aurora della città di Torino: <https://tonite.eu/> [05/05/2023].



Fig. 23. *Usanze Pellegrine*. Torino, 2022 (foto D. Grossi).

Il progetto *Usanze Pellegrine* trova un “gemello” nel progetto *Il giardino dei sentieri incrociati* (2022) del Teatro Potlach,<sup>108</sup> storica compagnia teatrale a vocazione antropologica e dal carattere itinerante, incentrato sul recupero dell’anfiteatro di Montegrottone, piccola frazione del Comune di Fara in Sabina (RI) attraverso l’attuazione di laboratori artistici, mostre a cielo aperto, eventi comunitari, in forma di festa, spettacoli e concerti con l’obiettivo di permettere agli abitanti di riappropriarsi di un luogo considerato importante per la comunità.

<sup>108</sup> Il progetto *Il giardino dei sentieri incrociati* è vincitore dell’avviso pubblico “Creative Living Lab – 3 edizione” promosso dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura. Il progetto è stato ideato dal Teatro Potlach di Fara Sabina e ha come partner il Comune di Fara in Sabina, l’IC Fara Sabina, l’IIS Aldo Moro, l’Associazione Comitato Monte Elci e l’Associazione Fara Music.

Il Teatro Potlach<sup>109</sup> propone, fin dai primi anni Novanta, grandi spettacoli immersivi e *site-specific* in stretto contatto con i territori in cui si realizzano, facendo uso di dispositivi installativi di interazione con il pubblico. Come osserva Alessandro Izzi (2018), il progetto del Teatro Potlach “non è soltanto un grande evento spettacolare o uno spettacolo itinerante quanto piuttosto un intervento che si struttura e si costruisce sul territorio e da esso dipende”. Si tratta di un intervento, non solo artistico ma anche antropologico e sociale, che coinvolge in prima persona la realtà in cui si realizza, come protagonista stessa dell’evento.

L’intento, molto simile a quello di *Teatro di Giornata*, è quello di stimolare lo spettatore-abitante a rivedere il suo luogo di appartenenza, sottraendolo alla routine del quotidiano. I linguaggi teatrali e visivi del Potlach, che comprendono anche l’uso di installazioni tecnologiche come videoproiezioni, *videomapping*, intervengono direttamente sulla scena della città o del paese in cui prendono forma, disgregando la normale viabilità delle città e creando passaggi obbligati e situazioni urbane completamente diverse dal solito e a tratti spiazzanti.

Per esempio, il progetto *Città Invisibili* (1991), ispirato all’omonimo romanzo di Italo Calvino, è un progetto artistico interdisciplinare e multimediale, basato sulla riscoperta del senso di identità dei luoghi, che si realizza con il coinvolgimento di associazioni e *performer* locali. L’idea del progetto è quella far riemergere e restituire agli abitanti il luogo come “mai visto prima”, risvegliando in loro un forte senso di appartenenza.

---

<sup>109</sup> Il Teatro Potlach è stato fondato nel 1976 da Pino Di Buduo e Daniela Regnoli a Fara Sabina, piccolo centro della provincia di Rieti. Propone un teatro al di fuori dei circuiti sia tradizionali che dell’avanguardia, e inventa una forma di coesistenza, di vita comunitaria come premessa e condizione del lavoro teatrale. L’identità artistica del Potlach si è espressa contemporaneamente nella produzione di spettacoli di sala e di spettacoli di strada, e nell’attivazione di iniziative pedagogiche che hanno coinvolto l’insieme delle tecniche espressive e performative, in un continuo scambio di intenti e di strumenti con gruppi nazionali e internazionali, alla ricerca di un profilo professionale capace di offrire spettacolo ad ogni tipo di pubblico. Ad oggi il Teatro Potlach ha prodotto più di 40 spettacoli, molti dei quali rappresentati in tutto il mondo attraverso le sue tournée internazionali: <https://www.teatropotlach.org/> [05/05/2023].

Nel caso del Potlach, il coinvolgimento e la partecipazione di abitanti e associazioni locali passa da un contributo attivo nel compiere la metamorfosi della loro città, che diventa il palcoscenico stesso della rappresentazione. In diversi spazi della città vengono prodotti allestimenti scenici, performance musicali, installazioni multimediali, eventi coreografici e ricreazioni di ambienti architettonici, aventi come tematica di fondo la memoria al fine manifestare l'identità storico-culturale del luogo. Nelle parole degli organizzatori “è un progetto che trasforma artisti e spettatori in viaggiatori-esploratori, in archeologi della memoria”,<sup>110</sup> inserendosi appieno nella dimensione partecipativa del paradigma immersivo e facendo un largo uso di installazioni ambientali per veicolare la partecipazione del pubblico.

Passiamo ora ad analizzare gli eventi comunitari *Gran Teatro di Giornata* (2012-2014), quali esempi di come un progetto teatrale realizzato in stretta relazione con il territorio possa restituire il lavoro creativo condotto a contatto con la comunità attraverso l'uso di installazioni artistiche partecipative.

## **2. *Gran Teatro di Giornata***

Sugli stimoli offerti dagli spettacoli nelle borgate e sulle sinergie messe in campo dalle comunità coinvolte nel progetto *Io, Moncalieri e gli altri*, si è basata la possibilità di continuare l'esperienza di *Teatro di Giornata* in vista degli eventi di comunità conclusivi del progetto (uno per ogni edizione, fino al 2016), attraverso un coinvolgimento ed una presenza sempre più significativa degli abitanti stessi, che li ha portati a prendere la parola (e la scena) in prima persona. I due eventi sono stati realizzati per entrambe le edizioni di Moncalieri (2012-2014) presso le Fonderie Teatrali Limone, una delle più importanti sale del circuito teatrale torinese, e sono stati dedicati a tutte le borgate coinvolte in ciascuna edizione, includendo a pieno titolo le realtà territoriali nella loro creazione e organizzazione (fig. 24).

---

<sup>110</sup> <https://www.teatropotlach.org/citta-invisibili> [05/05/2023].



*Fig. 24. Fonderie Teatrali Limone. Torino, 2014 (foto A. Massano).*

Per la maggior parte delle persone del pubblico, provenienti dalle borgate interessate dal progetto, era la prima volta alle Fonderie Limone: un'occasione per gli abitanti di conoscere uno spazio culturale importante del proprio territorio e di identificarlo come uno spazio aperto ad accoglierli. Al primo evento hanno partecipato più di 500 persone (la capienza massima del teatro), delle quali più di un centinaio sono state a diverso titolo coinvolte nella realizzazione (fig. 25).



Fig. 25. Evento finale alle Fonderie Teatrali Limone. Torino, 2012 (foto A. Massano).

La relazione tra gli operatori di *Teatro di Giornata* e le varie realtà territoriali non si è conclusa in seguito agli eventi realizzati nelle borgate, ma ad essa è stata data continuità nei mesi successivi, attraverso incontri formali e informali ed attraverso il supporto al consolidamento dei contatti tra realtà e associazioni stabiliti in occasione del progetto. Le buone relazioni instaurate e la riuscita degli spettacoli nelle borgate, che hanno rilevato una grande affluenza di pubblico interessato ad una partecipazione attiva, hanno permesso di chiedere un coinvolgimento ed una partecipazione più consistente agli abitanti ed alle organizzazioni, cosa che in un primo momento non sarebbe stata possibile. L'immediata disponibilità mostrata da organizzazioni ed abitanti è stata un'ulteriore conferma della efficacia del primo spettacolo come stimolo alla partecipazione ed alla mobilitazione ed

attivazione personale e di gruppo (Teatro di Giornata, *Io, Moncalieri e gli altri*, relazione finale 2012).

I comitati delle tre borgate coinvolte si sono relazionati fra loro ed hanno collaborato a diverso titolo alla realizzazione dell'evento (occupandosi fra le altre cose della comunicazione e diffusione dell'iniziativa e organizzando il *buffet* offerto al termine della serata) facendolo proprio e contribuendo alla sua riuscita, sia attraverso azioni specifiche nei loro territori sia attraverso azioni e sforzi comuni. Per favorire la partecipazione alla serata da parte degli abitanti è stato realizzato un servizio di navetta gratuito per raggiungere le Fonderie Limone che passava in ogni singola borgata sia all'andata che al ritorno dalla serata.

Gli abitanti sono stati coinvolti anche a far parte dello spettacolo, andando in scena insieme agli attori. Le parti degli abitanti sono state costruite e provate, mentre gli attori hanno mantenuto il registro stilistico dell'improvvisazione teatrale, fungendo da collante tra una scena e l'altra. Il secondo evento di comunità, sempre presso le Fonderie Limone è del 2014, ed è stato dedicato a tutte le borgate coinvolte sia nella prima sia nella seconda edizione del progetto. Anche in questo caso i Comitati delle borgate coinvolte hanno collaborato a diverso titolo all'evento, facendo propria l'iniziativa. Se nella prima edizione erano stati portati sul palco delle Fonderie Teatrali Limone le realtà territoriali già impegnate in attività performative, nella seconda edizione sono stati coinvolti e invitati sulla scena tutti gli abitanti con cui l'équipe artistica aveva collaborato durante gli eventi nelle borgate. In ogni territorio è stato realizzato un incontro di laboratorio teatrale, condotto dagli artisti del progetto e rivolto agli abitanti di tutte le borgate della zona. In seguito è stato realizzato un incontro con i partecipanti ai laboratori di tutte le borgate per preparare la messa in scena definitiva. Hanno partecipato ai laboratori teatrali circa una trentina di abitanti, con i quali gli artisti hanno montato le scene di apertura e chiusura dello spettacolo, che hanno offerto un

quadro dei vissuti e delle impressioni sulle borgate portando un punto di vista interno. Il coro del gruppo degli alpini del centro storico ha partecipato allo spettacolo portando alcune canzoni. Entrambi gli spettacoli hanno restituito alla cittadinanza un affresco della vita delle borgate incontrate dagli artisti, riprendendo e intrecciando tra loro le tematiche più salienti di ognuna, “nel tentativo di riscoprire e risvegliare quel senso di appartenenza che unisce i moncaliesi nelle loro contraddizioni e diversità” (*Il Mercoledì*, 11 dicembre 2014).

Le installazioni artistiche partecipative delle due edizioni sono state dedicate a trasformare lo spazio delle Fonderie Limone (fig. 26) e sono state realizzate principalmente durante la fase di accoglienza, nel *foyer* del teatro, dando luogo ad una dimensione immersiva e di creazione collettiva, come vediamo nel dettaglio nella descrizione che segue.



Fig. 26. In attesa del pubblico. Fonderie Limone, Moncalieri, 2014 (foto A. Massano).

### **Una giornata in borgata**

Per l'evento del 2012 è stata realizzata la mostra fotografica *Una giornata in borgata* a cura della fotografa Alice Massano, che documentava le attività di tutte le realtà ed i gruppi toccati dal progetto ed i luoghi più significativi dei diversi territori. Gli abitanti hanno collaborato alla mostra prestandosi a posare per le foto, suggerendo ed indicando i luoghi da fotografare ed anche collaborando alla realizzazione delle foto stesse. La mostra ha permesso di dare visibilità a tutte le risorse presenti nei diversi territori, favorendone la conoscenza da parte degli abitanti ed evidenziando punti in comune tra gruppi ed organizzazioni delle diverse borgate.

Su ogni posto a sedere della sala teatrale è stato posizionato uno dei 435 sogni raccolti dall'*Ufficio Anagrafe dei Sogni*, catalogati e definiti in categorie: i sogni espressi dagli abitanti delle borgate sono stati ad essi restituiti per iniziare insieme lo sforzo comune di lavorare insieme per la loro realizzazione.

Per la realizzazione delle scenografie dell'evento sono stati realizzati laboratori nelle scuole elementari e medie dei territori. I laboratori hanno coinvolto 16 classi ed i rispettivi insegnanti (fig. 27).



Fig. 27. Cosa vedi dalla tua finestra? Evento finale alle Fonderie Limone, 2012 (foto A. Massano).

Le casette sono state portate in scena dagli stessi piccoli artisti all'inizio dello spettacolo in modo performativo e registicamente studiato. Alle parole: “Benvenuti a Moncalieri”, i bambini hanno “invaso” il palcoscenico con le loro casette, andando a costruire una *maquette* fantasiosa della città che, con il grande castello di cartone sullo sfondo, hanno riempito lo spazio scenico in cui si muovevano gli attori (fig. 28).



Fig. 28. “Benvenuti a Moncalieri”. Evento finale alle Fonderie Limone, 2012.

## **Mi Importa**

Per promuovere ulteriormente la partecipazione degli abitanti ed il coinvolgimento attivo dei cittadini e delle realtà della rete territoriale, è stata chiesta la loro collaborazione per realizzare una mostra fotografica partecipata. Visto che gli abitanti ci hanno metaforicamente “aperto le porte” delle loro borgate, abbiamo proposto loro di farsi fotografare davanti alla porta della loro casa. Il titolo della mostra *Mi Importa* va anche a definire e sancire una relazione forte tra borgate ed abitanti, una relazione di attenzione, cura e partecipazione alla vita della borgata. La mostra ha favorito ulteriormente il lavoro di rete: nei diversi territori gli abitanti hanno collaborato tra di loro nella realizzazione delle foto. I ragazzi del centro giovanile hanno realizzato le foto presso il centro anziani, i membri dei comitati hanno realizzato le foto e promosso la mostra nelle loro borgate e così via. Le foto della mostra sono state esposte durante l’evento alle Fonderie Limone e poi pubblicate su Facebook e sul sito internet del progetto.



Fig. 29. Mostra “Mi Importa”. Evento finale alle Fonderie Limone, 2012.

### Sei di Moncalieri se...

*Sei di Moncalieri se...* è un’installazione partecipativa che vuole dialogare con gli abitanti delle borgate di Moncalieri, invitandoli ad esprimersi sulle caratteristiche che distinguono e rendono unico il luogo in cui vivono. L’installazione è esplicitamente ispirata, sia per l’attivazione della dinamica della scrittura su pannello, sia per la grafica, all’installazione *Before I Die* dell’artista americana Candy Chang (2013), uno tra i progetti partecipativi a diffusione mondiale che abbiamo esaminato nel primo capitolo, e si compone di cinque totem a forma di grande parallelepipedo (circa 1,30 metri di larghezza per 2 metri di altezza), ognuno dedicato ed intitolato ad una delle borgate coinvolte nel progetto.

Sulle superfici dipinte di nero dei quattro lati del totem, gli abitanti sono invitati a completare la frase “Sei di Santa Maria se...”, “Sei di Testona se...” e così via, ripetuta più

volte in colonna sulle quattro facciate, prendendo in mano un gessetto colorato e appropriandosi dello spazio artistico a loro disposizione. I totem sono di grande impatto visivo e i cittadini che li completano con i propri pensieri e le proprie idee hanno l'occasione di fare una doppia esperienza: da una parte quella di ricercare dentro di sé ed esprimere il proprio senso di appartenenza alla comunità, dall'altro quello di contribuire a una creazione artistica collettiva. Al termine dello spettacolo tutti i partecipanti sono stati invitati a salire sul palco e scrivere sui pannelli che portavano la scritta "Sei di Moncalieri se..." dando vita ad un rituale collettivo di appartenenza estremamente partecipato dal pubblico.

Con questa immagine di una comunità di spettatori attivi (Rancière, 2009), che sale sul palcoscenico e, nell'atto di riflettere sul senso di appartenenza al proprio territorio, compie un'azione artistica e performativa di co-autorialità, concludiamo la nostra esplorazione di *Teatro di Giornata* (fig. 30).

Come si è cercato di illustrare, il progetto, nei dieci anni della sua sperimentazione su territori molto diversi fra loro, ha coinvolto le comunità incontrate in un'esperienza di creazione e ri-creazione collettiva, attraverso l'uso di linguaggi teatrali e artistici che hanno favorito la partecipazione e il coinvolgimento attivo degli abitanti. La partecipazione agli eventi, così come i contributi raccolti attraverso le installazioni artistiche partecipative, sono sempre stati superiori alle aspettative, sia in termine di affluenza numerica che di coinvolgimento attivo, a dimostrare che la relazione tra artisti e territorio e la messa in campo della mediazione artistica come veicolo di partecipazione favorisce non solo una spettatorialità attiva ma anche una presa di parola da parte della comunità.



*Fig. 30. Sei di Moncalieri se... Evento finale alle Fonderie Limone, 2014*

## CONCLUSIONI

Attraverso lo studio del progetto *Teatro di Giornata* della Cooperativa Stranaidea di Torino, esaminato in comparazione con altre esperienze del panorama teatrale italiano come quelle di Antonio Catalano e Gigi Gherzi, si conferma l'ipotesi iniziale della ricerca, ovvero che nel teatro contemporaneo, e soprattutto nelle diverse forme di teatro transitivo, sociale e partecipativo, negli ultimi anni si stia facendo ricorso in maniera non occasionale ad installazioni artistiche ed elementi di arte plastica progettati in direzione di una drammaturgia partecipativa e una estetica "relazionale" (Bourriaud, 2010).

L'analisi di quelle che abbiamo definito "installazioni artistiche partecipative" applicate al teatro, prendendo in esame come studio di caso esemplare il progetto *Teatro di Giornata*, conferma che questi dispositivi connotano la dimensione partecipativa delle pratiche teatrali in questione, con esiti di rilievo in termini di coinvolgimento del pubblico e di *empowerment* artistico e sociale delle persone interessate, intese sia come singoli "spettatori attivati" che come comunità.

L'orizzonte teorico all'interno del quale si è mossa l'indagine abbraccia sia le arti visive – nella cornice delle quali, seppur in maniera ibrida, si è sviluppata l'arte installativa – sia le arti sceniche, nella cui pratica il formato installativo si è andato ad inserire con una certa assiduità, soprattutto a partire dagli ultimi decenni del Novecento, assumendo in molti casi la connotazione partecipativa che ci siamo proposti di indagare.

Con l'intenzione di tessere un dialogo transdisciplinare, necessario all'analisi dello studio di caso, abbiamo esplorato sia il dibattito relativo al paradigma partecipativo, sia la genesi e gli sviluppi dell'installazione come formato artistico tipico dell'arte secondo-novecentesca e contemporanea. Abbiamo rintracciato nel paradigma partecipativo la

possibilità di una chiave interpretativa comune tra le diverse forme artistiche che mettono in atto modalità di tipo transitivo e relazionale, seguendo le diverse prospettive offerte dagli studi critici legati all'estetica relazionale, all'arte pubblica e ai teatri partecipativi, tra i cui rispettivi apporti abbiamo tentato di intrecciare connessioni.

Inizialmente abbiamo analizzato i contorni dell'*estetica relazionale* teorizzata da Nicolas Bourriaud e abbiamo evidenziato l'opportunità di estendere il ragionamento anche alle dinamiche creative del teatro contemporaneo, ritenendo proficuo un infoltimento del dialogo fra le sponde dell'arte visiva e quelle dell'arte teatrale, e tentando di mantenerlo vivo durante tutto il corso della ricerca.

Abbiamo individuato le linee guida dell'estetica relazionale nell'intersoggettività di un'"arte che rinserra lo spazio delle relazioni", che riconosce partecipazione e transitività come cifre stilistiche principali e che si manifesta attraverso diverse tipologie e funzioni tra cui la *funzione di ritrovo* e la dimensione dell'*incontro* e della *convivialità*, dove si elaborano modelli di partecipazione sociale alternativi e in cui emerge l'importanza della creazione di una collettività di *osservatori-partecipanti*, come soggetti privilegiati che contribuiscono alla produzione del senso stesso dell'opera.

Esaminando brevemente il nutrito dibattito critico intorno all'estetica relazionale – spesso accusata di una precoce istituzionalizzazione che l'ha esposta al rischio di manipolazione e governabilità – abbiamo riconosciuto come validi per lo sviluppo della ricerca i requisiti e i temi individuati da Claire Bishop (2005) come "necessari" per un'arte di partecipazione: innanzitutto la creazione di un soggetto attivo, protagonista di un processo di *empowerment* grazie all'esperienza di partecipazione fisica o simbolica alla costruzione dell'opera d'arte, inteso come un nuovo soggetto emancipato che si immagina capace di determinare la propria realtà politica e sociale. In secondo luogo, l'autorialità: il soggetto di

questa comunità emancipata è uno spettatore che gioca, secondo la visione del filosofo Jacques Rancière, il ruolo di un interprete attivo che nell'atto di comprendere il mondo comincia a trasformarlo.

Muovendoci poi nel campo dell'arte pubblica contemporanea abbiamo riconosciuto, nelle tre caratteristiche individuate da Hein (2006), delle linee di continuità con le caratteristiche delle esperienze teatrali in cui si è sviluppato l'uso di dispositivi installativi: il protagonismo dell'audience, la sua relazione attiva con l'opera d'arte e la partecipazione diretta alla costruzione del significato dimostrano che di recente, nell'arte pubblica (così come in svariate esperienze teatrali contemporanee), gli spettatori sono diventati il punto di partenza della costruzione dell'opera, che spesso si realizza proprio nell'interazione con il pubblico, e la partecipazione del pubblico alla costruzione dell'opera fa sì che il rapporto tra pubblico e opera non sia distanziato ma diventi partecipativo. Abbiamo osservato come queste caratteristiche dell'arte pubblica contemporanea siano in completa risonanza con quelle rilevate da Bourriaud nella descrizione delle opere appartenenti all'estetica relazionale.

Sul versante teatrale, tra i diversi ambiti teatrali in cui le dinamiche partecipative sono state consolidate e messe a fuoco in maniera consistente, ne abbiamo individuati tre particolarmente significativi per lo sviluppo della ricerca, in cui abbiamo evidenziato funzioni, modalità artistiche e obiettivi che si sono evoluti nella stessa direzione che abbiamo rintracciato nelle arti visive: oltre la produzione artistica e verso la messa in atto di dispositivi partecipativi e di condivisione creativa. Il primo ambito, di matrice italiana, riguarda il vasto arcipelago dei teatri di interazione sociale, le cui prassi e modalità creative prevedono la co-autorialità dei partecipanti come tratto sistemico e di rilievo, in dimensione soprattutto antropologica, con l'obiettivo del rafforzamento del legame sociale; il secondo ambito si è affermato a livello globale e riguarda le fondamenta partecipative del Teatro dell'Oppresso

del brasiliano Augusto Boal, che più di altri ha consolidato processi emancipatori di natura politica e democratica e, attraverso il metodo maieutico-ipotetico, apre ad una dimensione profondamente utopica proponendosi, nel liberare i soggetti dai pregiudizi e condizionamenti, di ricercare soluzioni originali, da esplorare collettivamente; il terzo ambito proviene ancora dagli studi teatrali italiani e riguarda la recente proposta di una tassonomia del teatro partecipativo in quattro paradigmi: *interattivo*, *immersivo*, *spett-attoriale* e *partecipato*, individuati dalla studiosa Carmen Pedullà (2021) per distinguere le tipologie di partecipazione messe in atto dal teatro. Abbiamo riconosciuto i paradigmi partecipativi di Pedullà come una cornice, in dialogo con quella dei paradigmi dell'estetica relazionale, in cui inserire – nell'ultima parte della tesi – l'uso di installazioni artistiche applicate all'ambito teatrale.

Ci siamo poi addentrati nell'ambito della *installation art*, una forma d'arte a cui sempre più intensamente si rivolge la pratica artistica contemporanea. Si tratta di una pratica artistica che riguarda la creazione di “oggetti” o “dispositivi tridimensionali” che modellano lo spazio, ma anche di “ambienti” ed “*environment*” che interagiscono con la presenza dello spettatore. È una forma artistica molto frequentata dalle arti visive, ma che ha – come abbiamo visto – stretta parentela con la creazione scenografica, e fin dai suoi primi sviluppi è stata accusata di “teatralità” (Fried, 1967).

La nostra ricerca propone un rovesciamento alle critiche di “teatralità” rivolte all'arte installativa, interpretandole come una via aperta per una contaminazione tra le arti e una legittimazione di punti di vista plurimi che abbiamo riconosciuto come fondamentale.

In questo senso ci siamo rivolti agli studi di Anne Ring Petersen (2015), che si focalizzano principalmente sugli aspetti scenici e performativi della *installation art*, sostenendo che l'estetica dell'installazione possa essere illuminata dai concetti di

performatività e di teatralità, proprio in relazione all'azione sulla percezione dello spettatore-partecipante, che viene provocato sensorialmente o posto in condizione di agire un ruolo attivo.

Nel continuo tentativo di rinserrare il dialogo tra arti visive e arti sceniche, ci siamo dunque spostati di nuovo sul versante della teatrologia italiana. Qui abbiamo rilevato che la discussione teorica sull'uso di dispositivi installativi in ambito scenico è ancora poco sviluppata, nonostante si possa osservare la presenza di una ricca sperimentazione sul campo che ha portato la pratica teatrale a muoversi in ottica transdisciplinare, inserendo sempre più assiduamente – soprattutto a partire dagli ultimi decenni del Novecento – elementi installativi all'interno dei propri spettacoli. Abbiamo visto come la studiosa Valentina Valentini (2007, 2015, 2020) – che discute le installazioni teatrali per argomentare il sempre più frequente sconfinamento tra le arti e per descrivere come agiscono sulla drammaturgia scenica – sottolinea perlopiù l'obiettivo di acuire, intensificare o rendere spiazzante l'esperienza percettiva dello spettatore, mentre lascia al margine l'apporto che le installazioni possono offrire sul piano partecipativo.

È proprio su questo aspetto che abbiamo tentato di contribuire con la presente ricerca, riunificando la dinamica installativa e quella partecipativa, tentando di cogliere il valore aggiunto che l'uso di installazioni artistiche nel teatro contemporaneo può portare in termini di partecipazione e co-creazione da parte dello spettatore.

È proprio il paradigma partecipativo, del quale nel corso di tutta la tesi si è cercato di definire una fisionomia, a suggerire la definizione di *installazioni artistiche partecipative* per indicare i dispositivi installativi utilizzati e nelle pratiche teatrali che abbiamo esaminato nello studio di caso. Si tratta di dispositivi installativi estremamente variegati per impatto visivo, dimensioni e coinvolgimento sensoriale dello spettatore, che abbiamo chiamato

“partecipativi” proprio per il focus che pongono nell’interpellare i partecipanti come soggetti co-creatori degli eventi performativi, secondo modalità che possiamo leggere lungo lo spettro dei quattro paradigmi del teatro partecipativo individuati da Carmen Pedullà (2021), in dialogo con il discorso di Bishop (2012) sull’attivazione dello spettatore da parte dell’arte installativa, riconosciuta dall’autrice come emancipatoria grazie ad una relazione transitiva tra la “spettatorialità attivata” e l’impegno attivo nell’arena socio-politica.

Per una “messa alla prova” della definizione di *installazioni artistiche partecipative* abbiamo preso in esame tre grandi esperienze teatrali del ’68 (*L’Orlando Furioso* di Luca Ronconi, 1979 del Theatre du Soleil e *Marco Cavallo* di Giuliano Scabia), generalmente riconosciute di carattere partecipativo, analizzandole sotto una logica installativa, per sottolineare come il concetto di *installazioni artistiche partecipative* applicato al teatro possa contribuire sia a definire le pratiche contemporanee, che ad illuminare la natura delle procedure adottate da alcune paradigmatiche esperienze del secondo Novecento. Una volta verificata l’applicabilità del concetto di installazione artistica partecipativa a tali esperienze – che abbiamo visto illustrare l’origine di due grandi *modus operandi* del teatro con la pratica installativa – abbiamo proceduto alla sua applicazione attraverso uno studio di caso, individuato nel progetto *Teatro di Giornata* della Cooperativa Stranaidea di Torino, considerato come modello esemplare di come l’uso di installazioni artistiche partecipative possa integrare, completare e arricchire un lavoro di creazione artistica e teatrale a carattere relazionale e partecipativo.

Come abbiamo visto, si tratta di un progetto culturale e artistico di ampio respiro, che si realizza nella messa in atto di eventi teatrali e comunitari a partire dall’incontro tra un gruppo di attori e artisti, un territorio e la comunità che lo abita, e che combina l’attenzione al valore artistico con quello sociale del processo di lavoro. Abbiamo illustrato la struttura del

progetto, i suoi obiettivi e il suo posizionamento all'interno dei paradigmi partecipativi, per poi analizzare nello specifico le installazioni partecipative che lo accompagnano, strutturando l'indagine intorno a tre categorie tematiche di interesse per *Teatro di Giornata*, sulla base delle quali le installazioni mettono in gioco particolari funzioni, obiettivi e tipologie di partecipazione: *Risvegliare la meraviglia*, *Relazionarsi con il territorio*, *Interrogare la contemporaneità*.

Per ognuna di queste categorie, le installazioni partecipative di *Teatro di Giornata* sono state messe a confronto con altre esperienze teatrali del panorama teatrale italiano, che hanno introdotto l'uso di dispositivi installativi nelle loro proposte sceniche; tra queste abbiamo individuato come punti di riferimento principali gli *Universi Sensibili* dell'artista, attore e poeta Antonio Catalano, la cui *poetica della meraviglia* ha rappresentato una fonte di ispirazione per gli artisti di *Teatro di Giornata*, e il lavoro sui temi della contemporaneità del regista e attore Gigi Gherzi, che vede un'affinità molto forte con *Teatro di Giornata* rispetto all'uso delle installazioni partecipative come fonte drammaturgica per spettacoli in parte improvvisati.

Nelle proposte analizzate abbiamo ritrovato i due grandi *modus operandi* del teatro con la pratica installativa emersi dall'analisi delle esperienze teatrali sessantottine: da un lato, modalità installative che rientrano nel paradigma immersivo, la cui ambientazione scenica determina una partecipazione di un pubblico in movimento, che si ritrova coinvolto e "avvolto" sensorialmente nella scena, come molte delle installazioni di Catalano; le proposte sceniche del Teatro del Lemming e del Teatro Potlach e gli allestimenti ambientali degli eventi conclusivi di *Teatro di Giornata*; dall'altra, una dimensione installativa pienamente appartenente al paradigma partecipato, che prevede un coinvolgimento diretto dei partecipanti come co-creatori e co-autori dell'esperienza artistica. Rientrano in questa

seconda categoria le installazioni proposte da *Teatro di Giornata*, che interrogano i partecipanti rispetto a tematiche significative per la propria comunità o per il proprio territorio, così come quelle proposte di Gigi Gherzi nei suoi spettacoli a sfondo sociale. In entrambe le proposte, i dati raccolti dalle installazioni, sotto forma principalmente di testimonianze scritte, vanno anche a costituire materiale drammaturgico per gli spettacoli, che necessariamente lasciano ampio spazio all'improvvisazione.

Ci sembra che la definizione di *installazioni artistiche partecipative* possa abbracciare entrambe le modalità illustrate e possa essere efficace per definire una serie estremamente variabile di dispositivi installativi rivolti alla partecipazione applicati al teatro.

Come emerge da quanto finora illustrato, la tesi offre dunque un duplice apporto: da un lato, un apporto teorico per quanto riguarda la delimitazione del concetto di *installazioni artistiche partecipative* applicato all'ambito teatrale, permettendo così di definire con maggior precisione un ampio ventaglio di proposte sceniche contemporanee; dall'altro lo studio di un caso rappresentativo: il progetto *Teatro di Giornata*.

La proposta del concetto di *installazioni artistiche partecipative* vuole sottolineare che si può riconoscere la pratica artistica dell'installazione come pratica centrale di ogni arte di partecipazione ed evidenzia come i teatri partecipativi ricorrano alla dimensione installativa molto più spesso di quanto non sia stato rilevato finora. Allo stesso modo rende evidente che la dimensione installativa, in quanto fortemente partecipativa, presuppone quasi sempre delle procedure o drammaturgie di relazione e va compresa e analizzata anche in termini teatrali.

Lo studio di *Teatro di Giornata*, comparato con le esperienze di altre compagnie e artisti del panorama italiano e internazionale, ha permesso di verificare la pregnanza del concetto di installazione artistica partecipativa nella sua applicazione concreta, come veicolo

di stimolazione creativa della partecipazione del pubblico coinvolto nelle proposte teatrali individuate e che abbiamo riconosciuto, seguendo Bishop, emancipatoria.

Attraverso lo studio di caso abbiamo quindi comprovato la diffusione, sul versante partecipativo del teatro italiano, di un uso diffuso di dispositivi installativi di varia natura come elementi di partecipazione, pur prendendo in esame un numero di esperienze artistiche piuttosto ristrette, considerate come paradigmatiche.

Consideriamo dunque che la tesi possa aprire la strada a nuove linee di studio riguardo all'uso installazioni artistiche partecipative, innanzitutto allargando l'ambito della ricerca, sia in ambito italiano che europeo. Una pista iniziale potrebbe essere quella di riconsiderare alcune proposte teatrali descritte da Carmen Pedullà (2021) per illustrare i paradigmi del teatro partecipativo, secondo una logica di installazione partecipativa, tra cui gli italiani Teatro delle Ariette, Fanny&Alexander, Collettivo Cinetico, Teatro Pane e Mate, i catalani Teatro de los Sentidos e Roger Bernat, i tedeschi Rimini Protokoll.

Una prima ricognizione di altri esempi del panorama italiano porta l'attenzione su compagnie come Collettivo Amigdala, mentre alcuni esempi europei di proposte teatrali che potrebbero essere indagate attraverso il concetto di installazione artistica partecipativa sono quelle della compagnia catalana Comediants e degli anglosassoni Punchdrunk, solo per citare alcune tra le molteplicità delle proposte del panorama europeo.

Un altro ambito che sarebbe interessante esplorare criticamente per quanto riguarda l'uso di installazioni artistiche in campo teatrale, proviene da esperienze di teatro sociale e riguarda l'uso di dispositivi installativi ed elementi di arte plastica nel laboratorio teatrale, per indagare tematiche esplorate in percorsi con specifici gruppi di persone. Si tratta di esperienze che potrebbero dare vita ad una nuova categoria di installazioni, che potremmo definire "contattare sé stessi e l'interiorità" e che sono stati esplorati in particolare

nell'ambito del teatro sociale e di comunità di matrice torinese. Portiamo come esempio il caso dell'installazione partecipativa *Alfabeti di Domani*, realizzata in forma sperimentale dall'associazione Una Teatro di Torino attraverso il bando europeo Gruntvig (2014), con il progetto *Alphabets of Tomorrow*, e replicata in diversi contesti laboratoriali con persone migranti. Si tratta di un lavoro di teatro e apprendimento di una lingua straniera attraverso la realizzazione di installazioni artistiche e *performance* teatrali, che prevede l'esplorazione creativa di materiali di recupero per la costruzione di "alfabeti personali", tridimensionali, in cui dare spazio alle parole, nella nuova lingua di apprendimento, che hanno un significato speciale per i partecipanti. Gli *alfabeti* realizzati vengono esposti al gruppo di lavoro e accompagnati da brevi *performance* e narrazioni personali per illustrare il loro contenuto. In questo caso la mediazione artistica dell'installazione offre la possibilità di dare un corpo alle parole e, attraverso la loro illustrazione, comunicare agli altri qualcosa di sé.

La ricerca sulle installazioni artistiche partecipative nel teatro contemporaneo è in corso di sviluppo e ci sembra che possa portare un contributo significativo anche per future indagini, proprio perché risponde non solo ad una necessità di categorizzazione estetica, ma ad una necessità sociale e politica di contribuire al cambiamento sociale tramite la messa in gioco di una partecipazione che passa attraverso la creazione artistica. Le installazioni artistiche partecipative, nell'estrema varietà delle forme e delle rappresentazioni che le contraddistinguono, interrogano gli spettatori-partecipanti sulle tematiche della contemporaneità e, mettendo in campo i linguaggi della creatività, sollecitano una presa di parola che può contribuire, come scrive Bishop (2005) a "ridefinire il loro ruolo all'interno dell'arena sociale".

## ALLEGATI

**APPENDICE A. INTERVISTE**

## ALLEGATO 1

**Antonio Catalano, in conversazione con Irene Salza. Asti, 7 luglio 2016**

**Irene Salza** – *Come definiresti le tue creazioni? Ti sembra appropriato il termine “installazioni”?*

**Antonio Catalano** – “Installazione” è un termine un po’ desueto. Potrebbe essere piuttosto un “percorso”, perché installazione ha un sapore più concettuale, più fermo, immobile, dove non c’è quasi mai relazione con la gente. Alla Biennale di Venezia le grandi installazioni che vengono fatte sono installazioni un po’ immobili, un po’ fredde, dove tu arrivi e non puoi toccare, facciamo degli esempi. L’installazione fatta da Mertz con le sue tane, i suoi igloo che sono presenti. Il termine installazione è un po’ abusato, perché nell’installazione c’è dentro tutto e la maggioranza delle volte l’installazione è, diciamo, qualcosa che ha a che fare con l’arte concettuale, forse, con l’arte dove gli spettatori arrivano e non necessariamente devono essere coinvolti. Nelle grandi installazioni della Biennale la stragrande maggioranza delle volte l’artista non si pone il problema di coinvolgere. Ma non se lo pone non perché è “cattivo”. L’artista normalmente nello studio lavora per conto suo e ha una forma di autismo, non ha interesse; pone il suo modo, impone quasi la sua visione. Venendo dal mondo del teatro, invece, si è portati ad applicare un altro ragionamento, perché il teatro è comunicazione, è stare con la gente, è incontro (per me, naturalmente!). E quindi inevitabilmente se io mi metto a fare una sorta di “installazione” preferisco che gli spettatori agiscano all’interno di essa, che siano partecipi delle cose, che agiscano. Con il rischio che tali cose si rompano, tanto poi si aggiustano. Io passo molto tempo a restaurare delle cose. In questo senso forse, se ci dovessi pensare, più che installazioni le cose che faccio io sono una

sorta di “abitazioni”. La differenza è che, innanzitutto, vengono realizzate sul posto, con i materiali e la memoria del posto, nel senso che io mi faccio dare i materiali locali, foto, immagini – come ho fatto adesso in Germania – e poi creo un’abitazione per questa memoria. E la mia domanda, come “artista” diciamo (anche se il termine non mi piace, mi piace di più “artigiano”), è: sono capace di fare questo lavoro, come posso essere utile? Perché se è più utile un panettiere o un muratore, allora forse è meglio che si chiami loro. L’utilità del nostro mestiere è sempre molto effimera, non si capisce fino a che punto è utile, o non lo è, eccetera. Quindi io adopero i materiali che mi danno sul posto, “materiali” intesi sia come materia che come memoria, e li inserisco all’interno di un percorso: ho fatto, per esempio, una sorta di museo per bande mobili. Le bande cittadine hanno una storia molto interessante, che molte volte viene persa. Nelle bande cittadine passano dei personaggi curiosissimi, interessanti.

Mi fa paura il termine “installazione”, come mi fa paura il termine “artista”, come mi fa paura il termine “spettacolo”. Mi fanno paura alcuni termini che sono abbastanza scontati, abusati. Come sono abusate anche una serie di terminologie legate al teatro, basta pensare alla parola “teatro”, a quante sfumature ha: c’è chi fa il teatro per i bambini – per il primo ciclo, il secondo ciclo, per gli adolescenti–; il teatro sociale; il teatro per i disabili; il teatro per gli anziani, il teatro di prosa. Quanti teatri ci sono? ...ma forse alla fine esiste un solo teatro, non ne esistono tantissimi.

Ho immaginato sempre il teatro come un’entità staccata da noi, una specie di casa. Dentro sembra *Il tram che si chiama desiderio*, immagino il teatro come se si trattasse di una casa con dentro tutti oggetti di vetro. Ognuno di noi vi è entrato come un elefante e ha preso quello che voleva e l’ha utilizzato. Non si è mai fatto “utilizzare” dal teatro, non ha mai fatto attenzione davvero ai linguaggi del teatro, non si è mai chiesto: “Che cosa mi dà il teatro

davvero?”. È come se fosse un corpo separato, abbiamo abusato di questa cosa, tutti quanti, in generale. Infatti, tornando al discorso di prima, l’installazione è un termine abusato; come dicevo, ho sempre paura che l’installazione sia qualcosa di concettuale, cioè l’artista che fa l’installazione: normalmente, è un artista che non ha, con ogni probabilità, nessuna intenzione di coinvolgere altre persone. Tenta un coinvolgimento emotivo, se ce la fa, ma altrimenti molte volte neanche quello. Perché diciamo che l’installazione accade nel laboratorio, nel chiuso, nel chiuso della testa. Nel chiuso del laboratorio fisico e nel laboratorio della testa, è chiuso e non può essere altro che una forma autistica; quindi, quando vado a vedere le mostre, vedo delle belle installazioni, nel migliore dei casi mi danno un’emozione, nel peggiore dei casi né l’emozione né il coinvolgimento; mi vengono in mente, come ti dicevo prima, gli igloo di Mertz o altre cose dell’arte povera, dove le cose non si possono toccare, non si può entrare dentro; è anzi assolutamente vietato, perché hanno un valore esattamente come un quadro, come un’opera d’arte. E invece io preferisco utilizzare un altro termine che mi piace di più, in questi anni: parlo di “abitazione”, cioè un vero e proprio luogo che si può abitare. Si può abitare, si può stare lì, si possono fare delle cose, si può anche agire, scrivere un pensiero, fare una piccola cosa, raccogliere delle foglie e metterle in fila, scrivere una piccola poesia, parlare dentro qualcosa di inutile eccetera. Le cose che faccio adesso sono proprio queste: vado in un posto, raccolgo tutti i materiali del luogo, come vecchi mobili, vecchi oggetti e raccolgo anche la memoria: prendo foto, immagini.

Il problema non è tanto l’arte, ma è la vita, è lo scorrere della vita, è il percepire che la vita scorre come un fiume, è la capacità che questo scorrimento faccia parte di noi e che l’arte debba occuparsi di questa cosa, che debba mettere in evidenza la vita, e quindi non ingessarla, o bloccarla. E allora, più che una pietra immobile, è un’immagine di Pirandello

che parla di questo, che parla di lava, la lava che non ha mai una forma, agisce sempre, si modifica sempre in rapporto alle cose che capitano intorno, un po' come l'acqua, che quando scorre raccoglie la memoria, raccoglie i percorsi e si modifica in rapporto ai percorsi, non elimina il percorso, ci entra dentro, ne fa parte. Questo concetto è applicato dalla natura da milioni di anni. Se tu vai in un bosco ti accorgi che i grilli, gli insetti che si trovano lì, abitano in quel luogo e in nessun altro posto, hanno l'essenza di essere lì. Siamo noi, a imporci. Mi piace l'idea che forse una poesia debba fare intravedere la possibilità che questo mondo è anche diverso, che siamo migliori in quella zona lì, dove è possibile che ci siano le nostre utopie, i nostri desideri, le nostre passioni, la nostra semplicità, la nostra ricerca di relazione, di far stare bene qualcun altro, di prendersi cura di qualcun altro e tutto questo. Noi siamo migliori, tutto questo avviene. Avviene purtroppo nel momento in cui il poeta inizia a cantare il luogo, e il poeta inizia a cantare il luogo quando ha delle mancanze, quando ha dei vuoti e sente l'esigenza di raccontarlo. E questa è un'epoca di vuoti. È un'epoca in cui si sta spegnendo il mondo intorno e allora quando muore un poeta sentiamo che muore una biblioteca immensa, enorme, muore qualcosa di più importante di una semplice persona: è qualcuno che è stato in grado di narrare i luoghi, che ha raccontato.

E tornando alle abitazioni-installazioni, io che arrivo dal teatro voglio comunicare con la gente, a differenza di un artista rinchiuso in cantina con la sua roba. Comunicare vuol dire fare un tentativo di trasmettere non soltanto attraverso quei cinque sensi che abbiamo a disposizione. Il teatro dell'infanzia è fatto così. Parlo con i bambini perché loro hanno ancora questa capacità di ascolto totale del corpo, di guardare con tutto il corpo, di agire, quindi i cinque sensi sono niente in rapporto a come sono loro "totalmente". Ci insegnano che noi siamo provvisti di migliaia di sensi e possibilità per percepire il mondo, in modo

completamente diverso. Se partiamo da questo presupposto, che pretendiamo di più da quello che facciamo, allora probabilmente l'ascolto di un'abitazione, la percezione dev'essere molto più alta, bisogna chiedere alle persone che entrano dentro questo mondo, uno sforzo per uscire fuori dai propri sensi. Questa è una cosa strana no? ...perché in realtà, se esaminiamo alcuni pittori in modo particolare, mi viene in mente Kandinskij ma non soltanto lui, si percepisce il bisogno di ritrovare un alfabeto interiore; l'artista deve in qualche modo identificare un alfabeto interiore, che non è più l'alfabeto detto "nostro", quello parlato – anzi quello parlato nasconde le verità. L'alfabeto interiore è un alfabeto che soffre. Ha a che fare con la magia, il teatro, con lo sciamano. Chi è lo sciamano? Lo sciamano è colui che attraverso una serie di riti esce fuori da se stesso per mettersi in contatto con un mondo altro, perché il popolo, la gente gli chiede di fare questo. Questo è lo sciamano. E la pittura, il teatro, in qualche modo, sono un modo per uscire da se stessi. Poi ci sono diverse teorie: le teorie di un teatro più psicologico, che è quello di fare il personaggio (non si è mai se stessi ma si è altri personaggi), ma a me non piace; preferisco più il teatro dove non c'è psicologia. Noi usiamo la commedia dell'arte, un teatro molto più avanti. L'oriente ha superato questo concetto del personaggio, dello psicologismo del teatro da migliaia di anni: il teatro No, il Kathakali, il teatro orientale questo proprio non ce l'ha, perché esplora tutto un mondo dove l'attore non è psicologia, è evocazione, è un'altra roba, non c'entra niente. Noi siamo posseduti da questo fatto della psicologia perché siamo in Europa, siamo entrati dentro la psicanalisi. Pirandello è una grande contraddizione in termini perché lui arriva a questo concetto, dice ai commedianti: "Smettetela di fare il teatro, il teatro sminuisce le cose profonde che ci sono, siete commedianti, siete tutti tesi a interpretare personaggi quando in realtà noi siamo personaggi"; la differenza tra persona e personaggio, eccetera eccetera.

Tornando alla relazione, io ho iniziato a comunicare attraverso le installazioni, le “abitazioni”, perché sono un teatrante anche e soprattutto, e mi piace comunicare e incontrare le persone. E dentro ci metto il cibo, i percorsi, le atmosfere, le paure, le tensioni, se ce la faccio poesia, eccetera eccetera. Ti dicevo prima, il termine “abitazione” mi piace di più perché è come se venissi a casa mia, mi piace denudare l’artista e mostrarlo nella vulnerabilità della sua persona: che smetta di essere artista, è una persona! Sì, è una persona che guarda il mondo in modo particolare, ma tutti quanti abbiamo questa possibilità, la differenza sta soltanto nel fatto che l’artista, il poeta è in grado di allenarsi a questa cosa, per il resto siamo tutti quanti artisti. E allora l’abitazione è un luogo dove c’è una sorta di spoliazione: l’artista è denudato di tutte le proprie capacità. Infatti le cose che faccio sono fragili, sono vulnerabili, danno l’impressione di cadere da un momento all’altro perché è il tempo della fragilità, la fragilità intesa non come debolezza, ma come forza. Il mio collegamento antico è san Francesco. San Francesco è un collegamento perché san Francesco è il fragile dei fragili. E anche perché è un po’ giullare: racconta storie, no? E allora l’installazione non può essere soltanto un luogo che comunica la memoria, ma alla lunga deve comunicare la poesia, non nascondiamoci. Il problema è che un poeta che racconta con la memoria lo fa in modo diverso da un sociologo, da uno psicologo, lo fa in modo completamente diverso. Anche se io ritengo che quello che si ricorda di più in un’azione, in una cosa è la poesia. Perché oggi con internet è possibile entrare nel mondo della memoria ed esplorarlo come e quando vuoi. Il teatro può fare qualcosa, ma è nulla in rapporto a cosa possono fare le altre arti. E forse il teatro, le installazioni, devono occuparsi più di poesia, di cantare i luoghi. Ho lavorato tutti questi anni cercando di capire questa complessità di cose. La capacità che l’abitazione sia modificabile ogni volta, in ogni luogo diverso, che ascolti il luogo dove abita, senza oltraggiarlo, ma essendo ospiti, dando l’idea dell’ospitalità, l’idea che

forse siamo tutti di passaggio, che siamo ospiti su questa terra. E le abitazioni per me devono anche essere fragili. Sono fragili perché come dicevo prima, forse la fragilità racconta oggi molte più cose di quante possiamo immaginare, senza confonderla con la debolezza che è diversa. La dimostrazione è che san Francesco era un uomo fragile ed è arrivato fino a lì, non era affatto debole, anzi, al contrario. Ecco per me questa è un po' la visione. E per questo con gli *Universi Sensibili* ho iniziato a costruire una serie di cose dove gli spettatori entrano dentro a degli armadi, e dentro gli armadi sembra di stare in mezzo alle nuvole, creo delle atmosfere, diciamo. Oppure creo delle tane, musei sentimentali; ho fatto delle lucciole che sono delle scatole dove bisogna fare accendere le lucciole, che devono palpitare al ritmo del proprio cuore: si può offrire un attimo, un pezzo di momento della tua vita a una lucciola che si accende e si spegne solo se tu la percepisci come un'entità che ti appartiene, perché questo scollamento tra il mondo della natura e noi si sta facendo sempre più grande, sempre più feroce, sempre più difficile, anche se io sono convinto che la natura si riapproprierà di tutto. Sono convinto che la natura sia molto più forte di quanto possiamo immaginare, e che la natura ha nonostante tutto, dentro, ancora un fascino di sacralità e di contatto con un invisibile. Un albero ce l'ha ancora dentro, nonostante tutto, nonostante quello che siamo riusciti a fare noi e che faremo ancora, ha ancora questa cosa qui. Allora l'idea è quella di entrare dentro e cercare di essere umili ed esplorare ancora il sacro che c'è nella natura. Ecco, questo.

**IS** – *Come hai cominciato con gli Universi Sensibili?*

**AC** – Ho cominciato alla Biennale di Venezia del 1999: chiedevano di fare qualcosa di speciale, particolare. E lì ho iniziato perché c'era questa voglia di trovare anche un modo diverso di incontrare le persone; quando le persone entravano trovavano me, e io ero davanti

ad una mia biblioteca personale, tutti libri fatti a mano da me, con storie scritte da me, dopodiché venivano invitate dentro un grande salone ad entrare dentro questi armadi. Entravano dentro questi armadi. Era un esperimento che si faceva tanti anni fa, si chiamava l'“arte della lumaca”, l'arte che tende a nascondersi, non si mostra, doveva essere scoperta. Questo non per sfizio intellettuale ma perché penso che forse la lumaca – guarda caso è anche il simbolo di internet, no? – la chiocciola, la velocità, la chiocciola è sempre lì presente, ad insegnarti che forse la visione delle cose devono essere più lente. Ecco allora perché chiudo le cose dentro ad un armadio: perché è un guscio, perché la visione da lì è più lenta. E da lì son partito per tutto il progetto che ho iniziato ad esplorare a metà tra teatro, pittura e scultura, inserendo dentro tutti i linguaggi. Questo per due motivi: uno perché negli anni passati quando noi facevamo teatro avevamo imparato a fare tutto, eravamo artigiani, avevamo imparato a fare dei dipinti, ad aggiustare le cose, a costruire, a saldare, a fare i falegnami, di tutto, questa è la prima cosa. La seconda cosa è che noi italiani non dobbiamo dimenticarci di essere figli del Rinascimento. Il più grande in assoluto è Leonardo, che fa tutto. Quindi da non confondere con la presunzione. Il termine sbagliato è polivalente, sbagliatissimo, non confondiamo. Più che altro è la curiosità, che spinge a fare. Forse prima ancora la voglia di stupirsi, di meravigliarsi. Questo è il primo passo per essere curioso e poi iniziare. È molto semplice il meccanismo, io guardo un albero e mi stupisco, mi meraviglio e dopo essermi meravigliato sono curioso e inizio a farmi delle domande e mi dico: come funziona? Ed entra la scienza, la matematica, entra il mondo, tutto. Molti alberi nascondono dentro la corteccia la possibilità leggere epoche precedenti: se è stata un'epoca di guerra, un'epoca dove c'è stata poca pioggia: dentro la corteccia c'è tutta questa memoria. Il meccanismo è questo: è il primato della curiosità, la curiosità inizia a riprendersi il proprio primato. E questa è una roba enorme perché non è facile. È anzi un momento in cui la

curiosità è un po' avvilita, si preferisce non essere curiosi di niente, perché la curiosità crea problemi, crea domande, non ti dà le risposte, la curiosità molte volte ti mette a disagio. E da lì son partito a costruire tutto questo mondo degli *Universi Sensibili*. Gli universi non sono tutti uguali, si hanno migliaia di universi, siamo circondati, e a me interessano quegli universi che hanno ancora quelle sensibilità, arcaiche, antiche, primitive, magiche. Tanto è vero che anche in questo spazio qui [Spazio d'Arte Mago Povero ad Asti] ho ripreso il termine "Mago Povero", che ha a che fare con la magia "povera", la magia che trovi nelle piccole cose, la magia che trovi in una foglia che si muove con il vento. Quindi il recupero della sensibilità, della magia delle cose. Forse solo così restituiamo uno sguardo al mondo, che non sia uno sguardo violento, uno sguardo teso a distruggere, ma a prendersi cura. Perché in realtà poi ti accorgi che se ti prendi cura di qualcun altro, di qualcos'altro, forse in realtà ti prendi cura anche di te stesso. Adesso c'è in ponte un progetto in Brasile che voglio fare e che si chiama "Attorno all'albero", dove c'è un attore che interpreta... perché a San Paolo del Brasile ci sono molti clochard, che fanno uso di crack, che sono ormai abbandonati come stracci, che dormono dappertutto: allora mi sono immaginato che uno dorme vicino a un albero e che quando si sveglia inizia a prendersi cura dell'albero e si accorge che lentamente l'albero gli restituisce la vita che non ha più, che si è dimenticato. Curando l'albero, trova un motivo, un piccolo motivo e che forse... ma forse è un'utopia... Io ho lavorato sul tema della fragilità con diverse nazioni. Ho fatto uno spettacolo con due clown bravissimi che si chiama *Fragilissimo* in Russia, a Mosca. Poi ho fatto uno spettacolo che si chiama *Piccoli Sentimenti* in Belgio, con un gruppo di teatro che lavora con le marionette che si chiama *Tof Theatre*, bravissimi. In Italia con due musicisti ho fatto *Concerto Fragile*. In Spagna con un gruppo madrilenho ho fatto una cosa curiosa che si chiama *Colazione Fragile*. Io stesso faccio un lavoro che si chiama *Tic Tac*, sempre sul tema della fragilità e anche in Israele è stato fatto un lavoro che si

chiama *Collezioni Private*, tutto su questo tema, perché mi piaceva che ci fosse di fatto, un movimento artistico: anche questo è un po' romantico, non esiste più...

L'idea di fare un movimento artistico, ormai non lo fa più nessuno. Negli anni Settanta c'erano i movimenti artistici: ci si metteva intorno, con idee diverse ma con un'intuizione simile, si condivideva un'esperienza di vita, un'esperienza d'arte eccetera. Adesso non è più così, adesso gli artisti pensano a fare i fatti loro; sono sempre meno, almeno che io sappia, movimenti di persone che si mettono intorno a discutere, come si faceva una volta, non rimanere soltanto in se stessi ma confrontarsi anche con altre idee, con altre opinioni, anche profondamente diverse, la capacità che ognuno aveva di raccogliere, di rubare, di prendere le cose senza tentare sempre di essere disperatamente originali. Mi viene sempre in mente Carrà, che diceva: "Originali si nasce, chi lo fa è un cretino". Probabilmente ha ragione, ci sono molti cretini che fanno gli originali, che puntano a un'originalità totale in tutti i sensi... Poi è chiaro che il concetto è molto complicato, per esempio per me vale molto di più un incontro con una persona, come diceva Olmi: "mi piace più un caffè preso fra me e te, chiacchieriamo e c'è più profondità e più senso che andare a vedere una mostra d'arte o uno spettacolo teatrale": alla fine, una relazione, la preziosità degli incontri, diventano il luogo... il resto mi interessa di meno, insomma.

**IS** – *Questa cosa che dici è molto in linea con la mia ricerca, che riguarda la creazione artistica e teatrale di dispositivi installativi che diventino delle "occasioni" in cui anche la relazione sia protagonista, e che siano anche spazi di espressione.*

**AC** – Certo, sono d'accordo.

**IS** – *Volevo anche chiederti come si crea la relazione tra gli spettatori e le persone che vengono ad “abitare” le tue creazioni. La relazione avviene attraverso il teatro o in altro modo?*

**AC** – Nelle ultime cose che sto facendo, è una miscela di cose davvero complicata. Parlando dell'ultima esperienza, per esempio abbiamo realizzato dei *Padiglioni delle Meraviglie*. Dentro un padiglione abbiamo messo delle sculture dove il pubblico può semplicemente soffiare per farle muovere. In un altro invece c'è uno spettacolo vero e proprio, quindi abbiamo messo il teatro dentro.

**IS** – *E lo spettatore assiste?*

**AC** – Assiste, sì, ma naturalmente sono cose, proprio piccole.. Quindi tra pittura, teatro, scultura, una sorta di percorso.. dove la gente può anche mangiare. Perché il luogo del cibo è il luogo dell'incontro vero. La convivialità, il luogo dove si sta e si mangia è il luogo dove nascono le idee. La cucina è il luogo della grande ispirazione, dove davvero nascono moltissime cose, perché è una contrapposizione proprio tra il cibarsi materiale e il cibarsi d'altro, spirituale, non materico. Una volta che ti sei cibato, hai il desiderio a volte di cibarti anche di altro. Viviamo in un'epoca di abbondanza di cibo e, molte volte, di dieta spirituale (oltre alla dieta per dimagrire!). Ci sono persone che hanno una grande abbondanza di cibo ma perseguono una “dieta stretta” nella spiritualità delle cose. Altri invece al contrario hanno poco cibo e grande spiritualità, abbondanza, si nutrono cioè da un'altra parte. Ci vorrebbe più equilibrio. Tutto questo che ti sto dicendo, deve avere come elemento fondamentale la lievità, la leggerezza, il resto non mi interessa. Non mi interessano le cose serie, mi interessa la lievità.

Poi un'altra cosa che mi interessa, e che in questo momento sto anche facendo, è la festa, il ritorno alla festa, che non è soltanto uscire da sé. La festa, come avviene oggi, per i giovani, queste grandi feste che ci sono... è un uscir da sé in altro modo. È un uscir da sé davvero, non per finta. Quando ci sono queste grandi feste, i *rave party*, le persone vogliono uscire da loro stesse (questo è un discorso che faccio sempre, anche nelle scuole): questa esigenza di uscire fuori dall'io, da se stessi, è abbastanza legata alla natura degli uomini, no? Perché in questo uscire da sé si entra in contatto con il mondo altro, il mondo magico, eccetera. Però c'è un problema, e il problema è questo: che il processo crea una modificazione, hai la percezione che il mondo è diverso, poiché hai sviluppato una sensibilità nascosta. Non sempre accade questo. Quindi io sostengo – e molte volte lo vedo anche – che chi è “cretino” prima di uscire da sé, rimane “cretino” anche dopo. Perché questo uscire da sé è effettuato in modo chimico, forzato... Invece se questo uscire da sé è raggiunto attraverso un modo che noi chiamiamo “arte” – che è un modo gentile – allora le trasformazioni ci sono, vere e profonde: perché vuol dire guardarsi veramente dentro, vuol dire migliorarsi, che è cosa completamente diversa. E un'altra cosa bella dell'arte, è che modifica la percezione del mondo, il modo di guardare il mondo. E difatti la creatività, che tanti anni fa si cercava di indurre attraverso il fumare, in realtà era una creatività molto provvisoria. Chi ha il dono della creatività è toccato da Dio e ce l'ha spontaneamente. L'ispirazione non è un fatto che arriva a un certo punto, è uno stato quotidiano, è un modo di stare al mondo, non è un momento in cui ti alteri. “Oddio, sono ispirato, scusami devo andare”: è una cosa completamente diversa. Non è che sono ispirato, vado in laboratorio e faccio; no: sono ispirato sempre. Non necessariamente l'opera è il riflesso dell'ispirazione, chi l'ha detto? Uno può andare a prendere un caffè, mangiare un panino, stare insieme a una persona o stare da solo, non è necessario che venga materializzata l'opera. Poi, tra l'altro, siamo anche pieni

di opere, qua [indica gli alberi, la natura]. Qualcuno ci ha pensato prima. E quindi l'ispirazione, la creatività, non sono una cosa che viene indotta. È una sentire che tu frequenti, è un sacrificio quotidiano, fatto di sudore, di sacrificio vero, di sofferenza, perché la creatività ti chiede di abbandonare pezzi di te stesso, per riempire di altro, per svuotarti, è molto complicata. E allora quando avviene, è durissima, è faticosissima, però quando avviene, è un miracolo, è un miracolo vero e proprio, perché inizia davvero la trasformazione. Perché quando noi facciamo le cose, il teatro eccetera, almeno io mi accorgo sempre di essere migliore, ecco, questa qui è una sensazione che molti hanno. La vita quotidiana non ti permette di essere così, e forse con questa possibilità di percepire il mondo, di guardarlo, di sviluppare questa sensibilità, di avere questo stato mentale perenne, riguardo alle cose, di essere gentile, di essere cortese con le persone, di avere attenzione alle persone, forse questo ci porta ad essere migliori, perché prima o poi bisogna iniziare. Per questo mi interessa l'infanzia, perché si parte da un luogo dove forse è possibile interloquire di più su questi argomenti, forse relazionarsi di più, o con gli anziani, perché io lavoro anche con gli anziani. È chiaro che su questo concetto vengono messe in discussione tantissime cose, restituire alla vita la magia, no? Senza andare in grandi citazioni, mi viene in mente Gaber, che diceva questo, e io sono d'accordissimo, diceva: "Non insegnate ai bambini la nostra morale, insegnate la magia della vita", che forse è quello che non riusciamo a fare. Smettiamola di insegnare, smettiamola di essere maestri, cerchiamo di capire davvero se possiamo partecipare a questa vita, esserci dentro. E vediamo che questo è magico, e se noi non percepiamo questo, distruggiamo tutto, non ci interessa. E se distruggiamo tutto, distruggiamo anche le persone, perché c'è una relazione: se una persona distrugge le cose significa che non vede la magia delle cose, distrugge la relazione, distrugge le persone. Lealtà è un termine ormai desueto, oggi essere leale vuol dire essere cretino. Io devo approfittare di

te, tu devi approfittare di me, non dobbiamo essere leali. Mi viene in mente, nel mondo del calcio, che è molto imitato dai bambini, c'è questa idea di fingersi stupidi: i telecronisti parlano di fallo di professionista, fallo di tattica, fallo di mestiere, ma è semplicemente una questione di gioco: per non farlo andare gli ha fatto lo sgambetto, no? L'altro è migliore di te, l'avversario, e allora per non farlo andare gli fai lo sgambetto, grazie. E allora il commento è: "Ah, l'ha fatto di mestiere". Ma c'è un esempio lampante, che anni fa mi aveva colpito moltissimo, ed era un rigore che ha tirato Del Piero (che è uno dei pochi calciatori intelligenti). È successo che in area lui è inciampato ed è caduto. L'arbitro ha fischiato rigore. Allora Del Piero è andato dall'arbitro dicendo: "Mi scusi si sta sbagliando, io sono caduto". Gli ha detto la verità. "No, no, rigore". "Ma guardi, ci ripensi, io sono caduto, lui non ha fatto niente, era due metri distante, lei ha visto male, era un punto di vista, io sono caduto", ha cercato di convincerlo. E l'arbitro: "No, no, rigore". E ha messo la palla. Del Piero aveva una possibilità, nei confronti di centinaia di ragazzini che hanno saputo di questa vicenda. Poteva tirare fuori, e invece no, ha fatto goal. Aveva due scelte: la società e la lealtà. E lui, che è una persona intelligente, ha scelto quell'altra cosa lì. Pensa, sarebbe stato straordinario, se avesse tirato fuori, sarebbe stato licenziato: tanto è pieno di soldi. Esempi di questo tipo ci sono anche in serie B: una volta, ad esempio, è successo che uno si è fatto male e allora l'altra squadra ha tirato la palla fuori... no?, succede. Al che lui, per restituire la palla, ha tirato al portiere, a cui però è scappata ed è stato assegnato il goal. L'allenatore dell'altra parte che cos'ha fatto? Pensa, ha fatto rimettere la palla al centro, e poi tutti i calciatori si sono fermati: il giocatore è andato a fare goal, così il punteggio è ritornato uno pari. Capito? Bellissimo. Cioè l'altra squadra era stata gentile. A quel punto cosa doveva fare il giocatore? Restituire la gentilezza, fermare tutto. E c'è questa scena – in internet si può vedere, su youtube – dove c'è tutta la squadra ferma e questo che va lì e fa goal. Che bello.

**IS** – *Mi colpiva prima, quando parlavi dei bambini: di fronte a un'opera, a un'installazione, a un'abitazione, anche a me capita di notare che generalmente un adulto la guarda con meraviglia, mentre i bambini spesso la vivono come qualcosa di molto naturale, che parla il loro linguaggio, non come una cosa così straordinaria.*

**AC** – No, i bambini non hanno la meraviglia, hanno un'altra cosa, secondo me ancor più straordinaria: hanno l'incanto. Un incanto interiore, che è diverso ancora. Non hanno la percezione che stanno imparando qualcosa, è piuttosto una zona neutra dove non c'è più il maestro. Guardano qualcosa che non percepiscono nel suo insieme. Poi dopo, in futuro, quando diventeranno madri o padri e lo racconteranno ai loro figli, si accorgeranno di recuperare qualche cosa di lontano nel tempo e lo racconteranno. Ma questo è nell'incanto, che viene percepito più intensamente che nella meraviglia. Perché l'incanto è anche uno stato. Essere incantati è uno stato che i bambini sperimentano. E quindi è una cosa di livello ancora superiore, perché la meraviglia è pur sempre essere spettatori nella vita; l'incanto è partecipare ad essa. Essere incantato come l'albero è essere insieme. Nelle favole l'incantato è ciò che sta dentro, non è fuori, non è spettatore. Io sono spettatore, guardo e dico: quello è meraviglioso. Sono i Papalagi: nel 1920 un capo samoano è venuto in Europa, ospite, per vedere come vivevamo. Ed è rimasto scandalizzato perché noi vivevamo dentro mattoni, pietra, chiusi, al freddo, con le scarpe chiuse (che poi puzzano i piedi), le donne che per esempio avevano la fascetta, perdevano il latte ai seni, i soldi, il dio denaro. Il binocolo girato al contrario: il primitivo che ci guarda. Poi torna e tiene delle conferenze al suo popolo. E lì un colpo di fortuna: un amico di Herman Hesse, forse un giornalista, forse un pittore, non mi ricordo più, che documenta queste conferenze. Si trovano in internet, si chiamano "I Papalagi", perché lui, quel capo samoano, dice: "Guardate che i Papalagi sono pericolosi,

pensate, vivono dentro delle case chiuse, con dei mattoni che non si riconoscono neanche tra di loro,-sono messi uno sopra l'altro, e c'è una finestra per fare uscire l'aria perché altrimenti morirebbero. Poi hanno delle scarpe che chiudono come delle canoe, poi, il Dio denaro, poi fanno delle cose strane... Insomma, parla al contrario, no? E questa cosa fa riflettere molto.

In questi *Universi Sensibili* c'è da fare anche un lavoro sui linguaggi. Infatti adesso vengono una decina di insegnanti dalla Svizzera, per studiare appunto i linguaggi che ci sono all'interno. Che non sono soltanto quello della pittura, perché c'è anche la musica, la scultura, però sono sempre modalità di approccio ai linguaggi.

Ho anche in programma di fare laboratori... Normalmente se faccio un laboratorio è perché voglio lasciare un'eredità, voglio lasciare qualcosa, altrimenti non faccio niente. In Portogallo e in altri posti dove ho fatto laboratori, ci sono ancora oggi compagnie che si sono formate con i miei lavori, che vanno in giro e guadagnano anche un po', hanno un mestiere, un patrimonio, delle cose. Ultimamente i laboratori sono assolutamente inutili, sono esperienze che si possono fare una o due volte, poi basta, poi si cresce. Ora sono anche più cattivo, perché chi fa laboratori normalmente non si pone tanti problemi legati all'insegnamento, tanto è vero che moltissimi attori che non sono capaci di recitare organizzano laboratori per ragazzi. Ti racconto un aneddoto: una volta ero al Piccolo Teatro di Milano che chiacchieravo con il direttore. Ad un certo punto è arrivata una persona, ha aperto la porta e ha detto: "Senta, direttore, io non sono più capace di fare l'attrice, mi metta a fare teatro con i bambini, così forse...". E quello l'ha guardata e le ha detto: "Fuori!". Come se fare teatro con i bambini fosse un fallimento, no?

Fare il maestro è una cosa molto complessa. Deve esistere una capacità di ascolto, una capacità di apprendimento, se no non non è possibile capirsi. Apprendimento vero, non finto,

imparare ad apprendere. Una relazione, uno scambio di idee. Io mi pongo diecimila problemi prima di farlo. E uno dei problemi è questo: basta laboratori! No? Cosa ne fai uno, due, tre, quattro? Alla fine tiri la somma anche della tua vita. Ma cosa mi ha dato questo laboratorio? Beh, conosci altra gente, però insomma: mi sono davvero esposto? Ho davvero raccontato un po' di me stesso? Non so. A me in certi laboratori non mi hanno neanche voluto! L'unico laboratorio che ho fatto è stato un misto tra terzo teatro e kathakali, di un pazzo scatenato che sotto la pioggia ci faceva fare delle cose. Ma io dopo mezz'ora ho detto: "senti, questa cosa qui non è per me, io sono tachicardico", e sono andato via. Non c'era neanche la percezione che uno più fragile non potesse fare quelle cose.

I laboratori che faccio io sono sempre molto divertenti. Ne ho fatto uno a Cuneo adesso, io non faccio quasi niente, fanno tutto loro: io do una suggestione di mezz'ora e poi me ne vado, fanno tutto loro. Ho fatto delle conferenze sulla pedagogia povera, a Milano, ne ho fatte quattro, in cui parlo di tanti temi, dove entro meglio nel merito degli alfabeti, della creatività, parlo della mia esperienza, è una cosa divertente.

Per me un'opera d'arte non è un'opera se la gente non guarda e sorride. Il sorriso è l'elemento fondamentale per me. Può essere un sorriso amaro, un sorriso difficile, ma dev'essere un sorriso, è importantissimo, deve esserci. Perché è lì che parte la cosa, la levità. Al contrario di un teatro serio, fatto con voce profonda. Mi fanno molto ridere i cantautori, tu gli parli normalmente così e loro ti parlano normalmente, poi ti dicono con voce profonda: "Adesso faccio una canzone" e subito si percepisce che ti stanno dicendo: "Prendimi sul serio, guarda, come sono serio, guarda". E poi magari, la canzone è sciocca, ma loro sono seri. Parlano normalmente, ma poi hanno una sorta di trasformazione... perché? Perché sei posseduto? Mah, è giusto essere posseduti, ma non avviene così. Il concetto è quello che

dicevo prima: si è sempre posseduti, non è un momento preciso in cui si è posseduti. Sei posseduto sempre, è più doloroso, è più faticoso! Mio figlio mi sgrida molte volte, mi sgrida perché mi dice: “Hai la testa fra le nuvole e non mi ascolti”. Questo è il problema che potrebbe esserci, no? Che tu tendi ad ascoltare altro, ad avere sotto-pensieri o sovra-pensieri, no? Perché succede così, mi succede. È chiaro che a scuola ero un asino, no, evidentemente. Uno così era da bocciare, mi hanno bocciato un sacco di volte, sono andato alle differenziali, io, le famose “differenziali” dell’epoca, col maestro di sostegno, no? Che arrivavano dentro un’aula e ne portavano due in un posto dove c’era una maestra per me e per un altro, perché io proprio, ero così, non capivo le cose, avevo la testa fra le nuvole, insomma... Però, ce l’ho fatta, sono rimasto con la testa fra le nuvole. Ho rischiato, ma non ce l’hanno fatta. Sono rimasto un asino e con la testa fra le nuvole, meno male.

## ALLEGATO 2

**Gianluigi Gherzi, in conversazione con Irene Salza., Milano, 8 luglio 2016**

**Irene Salza** – *Parliamo del tuo percorso artistico.*

**Gianluigi Gherzi** – Il mio percorso artistico comincia molto tempo fa, col movimento dei gruppi di base che è nato in Italia negli anni '74-'77 e che stato il punto di partenza per molti artisti: per me, per Danio Manfredini, per Cesar Brie, per Marco Paolini. Cos'era il movimento dei gruppi di base? Era l'idea che in qualche maniera dei gruppi di teatro che si ponevano fuori dall'istituzione, cercassero un rapporto diverso con la base. È stato un movimento enorme, perché ha coinvolto centinaia e centinaia di gruppi in tutta Italia e ha avuto un suo momento catartico nel convegno di Casciana Terme, circa 10.000 persone, con 300 gruppi teatrali che occupano un paese toscano e hanno un confronto tra di loro anche abbastanza duro e radicale, perché lì il movimento si spacca in due: da una parte ci sono quelli che individuano nell'Odin Teatret e nella sua poetica il punto di riferimento, per cui in qualche maniera c'è un avvicinamento dei termini "teatro di base" e "terzo teatro", e dall'altra ci sono quelli che in questo gioco non ci stanno, molti, e proseguono la propria strada. A quell'esperienza è seguita per me un'altra esperienza di due anni con il Teatro del Sole, a Milano, che cercava un attore molto giovane. Al Teatro del Sole la regia era ancora affidata a Carlo Formigoni, il fondatore storico, quindi era un gruppo di punta per quello che al tempo era il teatro ragazzi italiano, che era completamente diverso però da quello che è il teatro ragazzi oggi. Io dopo due anni però sono uscito, ho fondato il mio primo gruppo a Milano, che si chiamava Teatro Scomposto; è stata un'esperienza di tre-quattro anni, poi ho cominciato a collaborare con alcuni teatri come assistente alla regia, in particolare con il

teatro Franco Parenti, poi mi sono assolutamente annoiato e confuso sul teatro, e pensavo che in realtà non stavo più capendo dove stavo andando. Per tre anni e mezzo non ho fatto teatro ma ho fatto spettacoli di cabaret nelle discoteche, ho fondato un gruppo punk-rock, in cui facevo il cantante... tutte esperienze straordinariamente importanti per quello che ho fatto dopo, in realtà. Poi, nell' 1989 ho partecipato con un amico, che si chiama Roberto Corona, al premio Scenario, abbastanza per gioco, io non avevo più in testa il teatro, e abbiamo vinto. Da quel momento è ricominciato il percorso diciamo strettamente professionale nel teatro, con una serie di regie, con cui ho vinto due premi Strega Gatto, che è il premio rivolto al migliore spettacolo dell'anno nel cosiddetto settore del Teatro Ragazzi e Giovani. Contemporaneamente però ho iniziato a fare cose che già stavo facendo ma più approfonditamente: a parte tutta l'attività di seminario, di insegnamento (sia con attori, che con gruppi normali), ho fatto molte esperienze nei centri di aggregazione giovanile, nel carcere – in particolare a Milano – con un grosso progetto che si chiamava *Senza Sipario*, all'interno dei centri sociali autogestiti, che ai tempi erano il centro sociale Leoncavallo, il centro sociale Conchetta e il centro sociale Garibaldi. Abbiamo prodotto due spettacoli importanti, uno si chiamava *Randagi* e l'altro *Viaggiatori*. Contemporaneamente andava avanti la mia attività professionale con la compagnia che avevo formato che si chiamava Corona Gherzi Mattioli, con cui vincemmo ulteriori premi. Ci sciogliamo però sostanzialmente alla fine degli anni Novanta. Io comincio una serie di collaborazioni registiche con altri gruppi, a Torino per esempio con Assemblea Teatro, a Bergamo faccio *Pandemonium*, col Teatro Stabile di Norimberga. Continuo a fare regie per Coreia a Lecce, per Cerchio di Gesso a Foggia, per Terramare Teatro a Nardò. La storia si modifica ancora quando insieme al Teatro dell'Argine fondo un progetto a Bologna, che si chiama *La scena dell'incontro* e che si pone come tema fondamentale un incontro di meticciamento culturale

tra la condizione italiana e la condizione migrante. Quel progetto sviluppa lavori con ragazzi di seconda generazione, con rifugiati politici e ogni anno c'è un grosso evento che viene organizzato nel centro di Bologna, un festival. Dopo tre anni di collaborazione, io fondo a Milano il Teatro degli Incontri, nel senso, mi viene voglia di fare qualcosa nella mia città. Contemporaneamente però con Pietro Floridia metto a punto dei meccanismi spettacolari che sono quelli che tu hai visto, che inizialmente abbiamo chiamato *Teatro dello Spettatore*, cioè dei meccanismi di *performance* interattiva col pubblico, però *performance* estremamente strutturate ed estremamente attoriali. Attualmente continua la mia attività di produzione di spettacoli. Gli ultimi spettacoli sono stati prodotti dal teatro Franco Parenti a Milano, il prossimo sarà prodotto da Teatro Out Off e continuo la mia attività con il Teatro degli Incontri. Ecco, in 7 minuti ce l'abbiamo fatta a riassumere una vita di teatro. Adesso possiamo vedere domande specifiche su qualcuno di questi temi.

**IS** – Sono rimasta incuriosita dal lavoro della *Città Fragile*...

**GG** – Il lavoro della *Città Fragile*, come il precedente lavoro *La strada di Pacha*, così come un lavoro che si chiama *Lezione di Classe*, montato con un gruppo pugliese sul tema della scuola, mettono a punto una riflessione sul rito teatrale. Il rito teatrale che ci sembrava che in qualche maniera andasse rimesso in discussione dal suo inizio alla sua fine. Cioè, ci piaceva in qualche maniera che lo spettacolo non iniziasse con la *performance* dell'attore che dice la sua prima battuta, ma iniziasse attraverso un rapporto affettivo ed emotivo dello spettatore rispetto ai temi trattati dallo spettacolo. Il meccanismo molto concreto individuato è stata la preparazione di circa trentacinque opere, costruite come fossero delle tavole. Ognuna di queste opere scultoree ha un tema, ha una parola che noi pensiamo sia fondamentale per il tema che stiamo trattando. Per esempio per il tema della *Fragilità*, una

parola è “tetti”, perché ci ricordava le storie di chi saliva sui tetti, che erano fra l’altro presenti nel nostro immaginario e non solo nel nostro immaginario (poi ti spiego). Oppure un’altra parola era “alberi”, un’altra “panchine”, “etichette”, “precari”. Perché dico che non erano solamente nel nostro immaginario? Perché normalmente questi lavori vengono preceduti da un lunghissimo lavoro di interviste con testimoni, che vengono poi sbobinate ed entrano a far parte di un copione immaginario dello spettacolo. Cosa vuol dire copione immaginario? Vuol dire che questi spettacoli non lavorano con un testo fisso, mai, perché il rito prevede questo, che il pubblico entri, scelga una tavola e una parola e lasci un proprio pensiero, una propria emozione, una propria immagine, un proprio frammento di vita, che riguarda quella parola.

Per esempio “Io sono fragile quando...” è un *incipit* di scrittura; oppure: tema “architetture”, “Dove non mi sento prigioniero?”, è un altro *incipit* di scrittura. Le persone concretamente scrivono questo pensiero su una scheda che si riempie, di spettacolo in spettacolo, di pensieri di spettatori diversi. Tutte queste schede alla fine di una mezz’ora di tempo che è lasciato puramente alla visita di una mostra, potrebbe essere sia la visita di una mostra d’arte con un’azione di scrittura che un’accoglienza fatta da me, spinge, aiuta, cerca di rendere possibile, al di là della vergogna, dello scrivere bene o dello scrivere male, della timidezza. Tutte queste risposte confluiscono in un calderone che sia una grande cassetta o una pentola, da cui io comincio a pescare pensieri dello spettatore. Lo spettacolo per me sarà semplicemente improvvisare risposte a quei pensieri, che si collegano alle storie raccolte dai testimoni, o anche a pezzi di vita personale. Ad esempio per il lavoro della *Città Fragile*, io avevo un asse narrativo forte su di me, perché io sono figlio di una donna che è stata ricoverata in un ospedale psichiatrico, e quindi porto dentro tutta la storia con mia madre.

C'erano come materiale di partenza quattro lunghissime interviste con persone apparentemente inserite nella vita e normali, che erano un'insegnante precaria, un ragazzo che continuava ad essere bocciato a scuola, una ragazza che stava facendo uno stage all'interno di un'agenzia di pubblicità e un grande manager di una multinazionale. Quattro interviste di quel tipo e tre lunghissime interviste con persone che invece avevano sofferto di disagio mentale riconosciuto dalle istituzioni – cioè erano finite nei CPS o avevano avuto anche dei momenti di comunità, di ricovero –, più una lunghissima storia di tutta l'esperienza dell'ospedale Paolo Plini di Milano, dal momento della sua apertura negli anni '94-'95 ad oggi, quindi la trasformazione di un ex-manicomio in un luogo di costruzione di occasioni reali, di opportunità di lavoro per chi soffre di disagio psichico e quindi la creazione di cooperative, l'apertura di un bar, di un ostello, di un teatro. Tutti questi materiali reagiscono allo stimolo reale che dà lo spettatore. Questo vuol dire (e quello che sto dicendo corrisponde anche alla dinamica della *Strada di Pacha*) che io ho 14 ore di materiali possibili, ma che ogni sera ne faccio una e mezza e davvero quello che succede ogni sera ha pochissimi punti di contatto con quello che succede nelle altre sere, perché i pensieri, le risposte che non sono mai casuali spingono verso una certa parte. Se tu sei in un pubblico come quello del Franco Parenti sai che avrai risposte molto diverse, rispetto a quando sei al Palombini; se il pubblico è tendenzialmente giovane sai che le risposte sono molto diverse da quelle di un pubblico di età media (cinquant'anni), o se hai davanti degli studenti; continuamente il pubblico esprime attraverso meccanismi di tipo solo apparentemente casuale un'affinità rispetto a certi temi. Nella *Città Fragile* c'è anche un momento in cui a metà spettacolo la gente ricomincia a scrivere e trasforma la scenografia creando una sorta di mappa della città fragile, scegliendo tra le trentacinque opere le più significative a giudizio del pubblico, disponendole a terra e costruendo una mappa. La seconda parte dello spettacolo per me è agire quella mappa e agire

i nuovi scritti che vengono in qualche maniera lasciati dal pubblico. Questo è un meccanismo. Alla base di questo meccanismo è un pensiero sulla necessità di rompere la formalità del rito teatrale o di ricostruire, per dirla meglio, il rito teatrale considerando il pensiero e la parola del pubblico come elemento drammaturgico, non come stimolo vagamente animativo, partecipativo, ma come asse fondante dello spettacolo da un punto di vista drammaturgico. La cosa riesce, la cosa funziona, la cosa è molto forte. Spesso gli spettatori tornano tre, quattro volte a vedere lo spettacolo, la gente è molto colpita e toccata da questo meccanismo, che è estremamente complesso perché richiede attorialmente la rinuncia a qualsiasi puntello di sicurezza. Per me è stato un lungo allenamento essere in grado di improvvisare davvero, non di far finta di improvvisare, partendo da uno stimolo. Improvvisare su quello che dice lo spettatore e ricongiungerlo in maniera reale a storie incontrate, a sensibilità, a cose. Noi l'abbiamo chiamato Teatro dello Spettatore: se io dovessi in qualche modo riformularla, non so se adesso questa definizione resterebbe uguale; sono andato anche un po' oltre questa definizione, che è stata importante per segnalare la centralità dello spettatore. Il punto centrale era l'intensificarsi della relazione tra attore e spettatore, e la messa in gioco reciproca delle due categorie, dove l'attore diventa anche spettatore di quello che succede partendo dai suoi stimoli e si mette a disposizione, ma anche allo spettatore viene chiesto di agire concretamente nel determinare un andamento drammaturgico, che non è una cosa formale. Il problema è che certe sere proprio non escono storie, o delle volte la stessa storia viene ripresa due, tre, quattro volte, perché è lì che batte la tensione del pubblico. Quindi, in qualche maniera è un teatro che accelera l'elemento di relazione non animativa con il pubblico, cioè non battono le mani, ma agiscono concretamente a determinare gli assi concettuali su cui lo spettacolo si sviluppa. Questo è un meccanismo sviluppato in tre spettacoli, che adesso ho per un attimo interrotto perché avevo molta voglia in qualche

maniera di non avere una categoria onnipresente per il mio teatro. L'ultimo spettacolo che ho fatto per Franco Parenti è un lungo e agito monologo, ma è un lungo e agito monologo anche il prossimo che produrrò per il teatro Euthopia, partendo dai temi della tragedia greca, tra due attori, di cui uno vuol farla – quella tragedia – e uno no; uno la vuol fare perché pensa che sia importante per l'oggi e uno non la vuol fare perché pensa che sia pattume, residuo retorico del passato, no? Però sicuramente molta di quella pratica si è travasata nell'esperienza di Teatro degli Incontri, come molta dell'esperienza di Teatro degli Incontri si è travata nella pratica di teatro professionale. Per me il lavoro teatrale è sempre stato una doppia strada, questo da sempre. Una strada è quella non del teatro sociale, ma del teatro d'arte collettiva e poi ci arriviamo alla definizione, anche perché io rifiuto la definizione di teatro sociale, personalmente, almeno per quanto riguarda la mia pratica. Non voglio teorizzare, però io non faccio teatro sociale. Invece l'altra strada è quella dell'attività più performativa personale fatta per i circuiti tra virgolette “riconosciuti” del teatro, fatta da solo o fatta in due, fatta senza portarmi dietro quaranta persone, fatta solo con professionisti.

**IS** – *Qual è il terzo spettacolo in cui hai messo in pratica i meccanismi partecipativi a cui accennavi prima?*

**GG** – Si chiama *Diario tra i banchi* e il meccanismo è ancora diverso: il pubblico entra in una classe, proprio la classe di una scuola di oggi, aperta apposta per il pubblico la sera, e le persone si siedono agli stessi banchi dove sono stati seduti gli studenti la mattina. Su ogni banco c'è una parola, che riguarda la scuola, alcuni temi fondamentali per me rispetto ai processi educativi di oggi: “il maestro che non scordo”, “il banco dell'asino”, “marchiato”, “a che cosa mi serve tutto questo?”, insomma parole che lavorano su tematiche importanti, come l'esserci, l'essere asini, la vergogna, l'essere marchiati, in tutto sono trenta

parole. Lo spettatore sceglie a quale banco sedersi anche partendo dalla parola che lo attira particolarmente e poi io simulo due ore di lezione vere, con tanto di campanella, intervallo, merenda, dove però la mia lezione è sull'asino, sul cosa significa essere asino. In realtà dietro questa opera c'è una scheda su cui lo spettatore viene chiamato a ricordare la forma della propria classe, dove ha incontrato un asino, dov'era seduto, la posizione del banco, perché era asino lui, che cosa faceva... e poi, andando avanti, quando lui si è sentito asino, quali sono stati i momenti di difficoltà o di scacco, nella propria esperienza scolastica. Io ricordo tutto questo materiale, che si presenta però in termini meno improvvisativi rispetto agli altri due spettacoli, nel senso che alle volte vengono lette delle risposte, con una riflessione sulla pedagogia dell'asino che prende mosca da Don Milani, da Pennac, da Paulo Freire, da Shakespeare, da Rilke. Quindi in qualche maniera è un lungo percorso sul tema dell'"asinitudine", che nella prima parte viene declinata al passato e su un livello individuale e nella seconda parte, quindi nella seconda ora, si guarda dentro l'"asinitudine" di oggi, quindi il cambio degli stilemi culturali, delle pratiche educative; inoltre si toccano autori diversi: Galimberti, un certo tipo di riflessione pedagogica, anche intervallato da cose molto "da lezione", del tipo che gli spettatori imparano una poesia a memoria con me, oppure un momento di dettato, un lavoro sulla lavagna con tanto di schemi e si agisce su questo percorso. Come dicevo, si tratta del terzo lavoro prodotto in quella direzione. Io continuo a riproporre tutti questi lavori, nel senso che oltre al mio attuale interesse anche per altri meccanismi, apparentemente con un ritorno a una forma di teatro più "classica", in realtà ho molto bisogno di sperimentare a livello drammaturgico e attoriale, cioè io sono sempre in scena in questi lavori, per cui mi sono preso due o tre anni di lavoro ritornando pienamente in scena, mentre invece questi stimoli rientrano nel lavoro del Teatro degli Incontri.

**IS** – *Qual è la storia del Teatro degli Incontri?*

**GG** – Il Teatro degli Incontri nasce nel 2010, partendo da un incontro reale con una persona che aveva fatto già teatro con me in quell'esperienza dei centri sociali autogestiti, negli anni '95-'97, e che lavora in una zona di Milano particolarmente ostica, ovvero la zona di viale Monza e di viale Padova: mi propone di fare un intervento lì. A quel punto io chiamo i collaboratori più stretti, propongo quest'avventura, si forma il gruppo del *Teatro degli Incontri* e cominciamo a porci il problema di che cosa significa la parola "incontro", nel senso, al di là del fatto che adesso la stiamo cambiando e la stiamo integrando con altre parole; per noi incontro non è una parola romantica, ma è una parola che indica un orizzonte utopico: in questa città non ci si incontra. Per cui, in qualche maniera è la proposta di un incontro tra condizione italiana e condizione migrante; tra teatro fatto al chiuso e teatro fatto nei parchi, nelle piazze, nelle vie della città; tra attori professionisti e attori non professionisti; tra *performer* e pubblico, cioè cerchiamo di sviluppare tutta questa realtà. Sostanzialmente la pratica che noi stiamo seguendo negli ultimi anni è quella di definire un nucleo grande di persone che si rendono responsabili di tutto l'intervento durante un anno. Quest'anno il gruppo grande era tra le cinquanta e le cinquantacinque persone. Cosa vuol dire gruppo grande? Persone che una volta alla settimana vengono lì e lavorano insieme con te, a una serie di interventi mirati in alcune comunità dove, a partire dal tema scelto, si montano inizialmente piccoli eventi spettacolari, si coinvolgono le persone e poi si dà vita ad un grosso intervento collettivo che in qualche maniera raccoglie, sintetizza e ridefinisce i termini dell'intervento. Negli ultimi anni abbiamo sentito la necessità di legare il tema generale ad alcuni grandi archetipi; non ci sembrava infatti così interessante che, siccome ti relazioni con migranti, o con ragazzini di seconda generazione, o con abitanti di condomini poveri, oppure

con senza fissa dimora, il tema debba essere immediatamente addosso alla loro condizione. Questo non perché sia di per sé sbagliato, ma perché questo a volte provoca un restringimento degli immaginari. Per cui sostanzialmente siamo stati “fulminati” da una visione diversa di quello che è la tragedia greca, nel senso che ci ha affascinato molto il fatto che la tragedia greca sia un esempio di teatro rivolto alla città, che parla alla città, dove in realtà i riferimenti mitici servivano a mettere a fuoco problemi e contraddizioni reali all’interno dell’Atene del V secolo, questo sia nelle opere di Eschilo, che di Sofocle e, anche se già in un momento di crisi dell’ideologia della polis, nell’opera di Euripide. Per cui abbiamo pensato ad un percorso di tre anni, dove il primo anno vedeva al centro la figura di Antigone e quindi la sua richiesta di una legge “alta”, che potesse in qualche maniera superare o correggere le distorsioni della legge storica; un tema che, lavorando con migranti, era molto forte. Poi naturalmente Antigone ha centinaia di temi dentro: c’è un tema molto forte sull’agire, su coraggio dell’agire. Il secondo anno, attraverso la figura di Medea, abbiamo attraversato i temi della differenza culturale inconciliabile, non quella conciliabile, nel senso che la storia di Medea è la storia di un rapporto fallito tra culture, violentemente fallito, e ci sembrava interessante. L’anno prossimo con Prometeo andremo ad affrontare tutti i temi che riguardano quella promessa di futuro, quella promessa di fuoco, di conoscenza, di scienza e di tecnica, che l’uomo richiede, e l’utilizzo che di queste cose viene fatto, ovvero il tema dell’utopia possibile. Paradossalmente, il lavoro su questi grandi personaggi, o archetipi, o temi larghi, è molto più vicino ad un migrante, che dirgli sempre e solamente: “Raccontami la storia del tuo viaggio”, nel senso che poi la tematica del viaggio emerge, dentro; però questi sono come dei grandi territori in cui tutti sono compresi dentro: italiani, migranti, ragazzini etc... Chiaramente vanno articolati con grande attenzione. Quindi il percorso nasce un po’ da questa idea, nasce dal fatto che ci sia un nucleo ristretto di direzione

artistica e di elaborazione, circa sei, sette persone; un nucleo largo però di condivisione del senso di tutto l'intervento, un gruppo cittadino, a cui arrivano attori, non attori, persone interessate culturalmente; c'è una grande varietà di esperienze in quel gruppo, e una serie di interventi che vanno a toccare per un tempo breve comunità (e poi ci arriviamo perché stiamo superando anche questo concetto) presenti nella città, in modo da poter avere il punto di vista specifico di un gruppo di persone la cui condizione è estremamente chiara ed è determinata dal proprio status all'interno della città, sui temi trattati. Questo è il lavoro di *Teatro degli Incontri*. Per noi è fondamentale, a livello di metodo, che l'atto individuale non esaurisca la produzione di ogni singola persona, cioè è fondamentale che ci sia poi un atto collettivo, quindi uno spettacolo agito in quaranta persone e poi invece che ci sia una risposta individuale, cioè noi giochiamo molto su questo elemento: la collettività non può escludere l'individualità e l'individualità non può escludere la collettività. È come un percorso di conoscenza che viene proposto, dove non c'è posto né per nascondersi dentro l'ala rassicurante di un enorme gruppo, né per bearsi della propria proposta singola, nel senso che ci sembrano delle strade parziali, tutte e due. Nel caso di Medea, ad esempio, Medea è stata divisa in territori, raramente noi mettiamo in scena il testo, mettiamo in scena i temi del testo e le reazioni delle persone a quei temi. Medea è stata divisa in quattro accampamenti: una Medea del vello d'oro che dialoga con l'idea del passato arcaico, una Medea della città, delle norme, della forza e della legge, che dialoga con i temi di normatività all'interno della città di allora e della città contemporanea, una Medea dei coltelli, che faceva il conto con la violenza implicita ed esplicita che sta dentro a queste norme e una Medea del carro del sole, che rilancia il tema utopico di altre forme di incontro e di via all'interno della città. Questo è stato il percorso di questi anni. Contemporaneamente la tragedia ci ha insegnato che il tempo e lo spazio teatrale non sono delle verità assolute ma sono delle convenzioni. Esattamente come i

Greci bloccavano la città tre giorni nel tempo della tragedia e univano lo spettacolo al rito, che aveva un significato rituale e religioso molto forte, alla festa per la città, anche noi abbiamo cercato di agire nella stessa direzione, spaccando il tempo teatrale, quindi ipotizzando incontri della durata di dodici ore per il pubblico, con la possibilità di seguire un percorso di pensiero, attraverso le conferenze, le *performance* individuali, gli atti collettivi, di riposo, di convivialità, di cibo condiviso. Questo ci sembrava interessante e secondo noi è il lascito più spiazzante della tragedia greca; per quello estrapolare un singolo testo dal contesto secondo noi non è giusto rispetto all'ipotesi culturale e artistica in senso lato della tragedia, che non era: "Entro alle nove per seguire uno spettacolo, esco alle undici, ciao e arrivederci"; il problema era che ne vedevi tre di spettacoli quel giorno lì, e che comunque rimanevi tra uno spettacolo e l'altro; il problema era che eri nel tempo di Dioniso, non di Apollo, quindi in un tempo fortemente segnato dagli elementi di festa, di eccesso, di vino, di sesso... A noi questo aspetto interessa molto, cioè interessa questo unirsi del tempo spettacolare con il tempo quotidiano; a noi piace molto l'idea di spettacolarizzare il tempo quotidiano e di quotidianizzare il tempo spettacolare. È una cosa che ci sembra un discrimine, una linea dove arte e vita nel momento in cui dialogano danno una grande risposta anche in senso antropologico ai problemi dell'oggi, alla mancanza di senso, di prospettive, al vuoto. Quindi, diciamo così, la tragedia è stata un enorme stimolo e l'indagine non è ancora finita.

Anche il prossimo spettacolo che io produrrò per il teatro Out-Off di Milano, si chiamerà *Antigone nella città* e rilancia esattamente questo tipo di riflessione, in una forma da teatro diciamo più tradizionale, saremo due attori, professionisti, su un palco, col pubblico davanti, però vive esattamente di queste tensioni; l'indagine non è finita soprattutto nell'esplorazione delle potenzialità del rito teatrale, che la tragedia implica. La tragedia greca

è un oggetto misterioso e misconosciuto, non è una cosa vagamente triste, luttuosa, noiosa da cui se sei bravo esci contento culturalmente per aver conosciuto una grande storia; la tragedia greca non era fatta nei teatri greci che noi conosciamo adesso, quelli sono i teatri dell'età ellenistica, nel momento della formalizzazione; all'inizio erano teatri molto più rozzi, non esistevano i marmi, le gradinate, esistevano dei sedili di legno sui pendii di una collina, non c'era scenografia, non c'era luce, si lavorava con la luce del sole, non c'era interpretazione dal nostro punto di vista, gli attori lavoravano dietro maschere, non lavoravano con i propri volti. Se si pensa come normalmente adesso la tragedia viene vissuta e vista, si capisce che in qualche maniera c'è stato il tenere vivi solamente gli elementi letterari di quell'operazione, ma perdendone l'aspetto culturale e artistico più grande.

Un'altra cosa interessante da capire è come il Teatro degli Incontri nasce come un progetto che vuole in qualche maniera ipotizzare degli interventi in comunità presenti nella città, ma ad un certo punto quando siamo arrivati a cinquantacinque persone ci siamo resi conto che noi eravamo contemporaneamente operatori nella città ma anche comunità al nostro interno, perché vivevamo di tanti sottogruppi, di condizioni così differenti, anche di condizioni di disagio estremo rispetto ad alcune persone presenti nel gruppo, che una distinzione troppo forte tra interno ed esterno in qualche maniera diventava difficile da agire, a meno di concepire l'unica comunità possibile di riferimento come una comunità istituzionale, di carcerati per esempio. Però io dico che oltre alle comunità che si definiscono istituzionalmente per la posizione dell'utente, i Greci ci insegnano che c'è una comunità dell'arte che è mondo, non è esterna al mondo, perché raccoglie al proprio interno le vite, le biologie, le storie, delle persone che sono sia attori che cittadini. Nel coro ad Atene si entrava perché qualcuno in qualche maniera riteneva significativa l'esperienza per la città. Entrava in

quanto portatore di un sapere di vita, esistenziale, relazionale, non artistico in senso stretto. Anche questa è una cosa molto interessante da capire: se definire il proprio teatro come teatro di comunità debba in qualche maniera necessariamente rincorrere affannosamente bandi e sfighe di tutti i tipi per auto-motivarsi o non si possa pensare anche a processi di creazione di comunità attorno al teatro fatto dagli attori-cittadini o dai cittadini-attori. Questa è un'ipotesi molto greca. È più si va avanti nella storia della tragedia e più squillano continuamente campanelli di allarme. Però mi sembra che sia per lo meno una cosa a cui pensare. Io mi sto chiedendo se l'anno prossimo devo dall'esterno individuare delle comunità in cui questo gruppo agisce; se, come ho proposto, debbano essere le singole persone ad individuare micro-gruppi in cui intervenire partendo dalla propria esperienza, quindi comunità informali; se non considerare anche questo gruppo di cinquanta persone come un gruppo che al proprio interno si può ridefinire in micro-comunità che riflettono partendo dalla propria condizione di cittadini.

Sono una serie di domande un po' cosmiche, un po' grandi, che però ad un certo punto uno ha la necessità di farsi proprio perché il dibattito su queste cose è molto vicino allo zero, in Italia, e mi sembra che si stia seduti su una definizione di comodo del teatro e anche del teatro sociale, mentre entrambi dovrebbero secondo me ritornare ad essere dei terreni in cui si discute tanto, cercando di crearsi degli strumenti adeguati in questo mondo che cambia in maniera così veloce, vertiginosa, terribile ed interessante allo stesso tempo.

**IS** – *Tornando un momento ai tre spettacoli di cui mi parlavi, questi sono gli unici lavori in cui hai fatto uso di quelle che potremmo chiamare “installazioni”, come veicolo di interazione col pubblico?*

**GG** – Sì, proprio come veicolo di interazione col pubblico, come strumento drammaturgico per l'attivazione di un rapporto col pubblico.

**IS** – *Potresti raccontarmi quali sono le tue osservazioni, anche magari cogliendo le differenze tra un lavoro e l'altro, tra una modalità e l'altra.*

**GG** – Noi siamo partiti anche da un rifiuto dell'idea di scenografia come retro della scena. Io e Pietro Florida – che è il regista del Teatro dell'Argine (e che adesso è direttore a Bologna di un altro progetto importante che si chiama *Cantieri Meticci*, che sta sviluppando modalità molto comunicanti) – con cui ho messo a punto questi meccanismi, pensiamo che il visivo debba essere parte della drammaturgia e che in qualche maniera possa essere anche una chiave per aprire la relazione con il pubblico, che quindi viene aperta partendo da due elementi: l'elemento drammaturgico attraverso la scrittura e l'elemento drammaturgico stimolato dal rapporto con un'opera che si pone da un punto di vista visivo come un'opera interattiva. Molta dell'arte contemporanea sta delineando delle strade di percorso in questa direzione, che sembrano così strane in teatro ma che invece sono molto più chiare in certe esperienze dell'arte contemporanea di oggi. È una linea di ricerca forte, che per esempio è stata quasi una linea di ricerca egemone nell'ultima biennale di Venezia, quella diretta da Massimiliano Gioni. Quindi l'imbarazzo a volte, nel mio lavoro teatrale, è che sembra che io dica delle cose assolutamente irraggiungibili e utopiche, quando invece in altri settori della pratica artistica questo pensiero ha fatto strada anche in maniera potente da questo punto di vista. Allora , se è utile, se non è utile... io penso che sicuramente è una modalità estremamente interessante. Bisogna stare attenti alle scorciatoie. Alcuni hanno provato in qualche maniera a prendere lo stilema e a sviluppare operazioni simili. Perché dico che bisogna stare attenti alle scorciatoie, perché è una strada molto difficile, nel senso che questo

corrisponde a un vero *training* d'attore, nel senso, è inutile fare finta di improvvisare, come ho visto fare da alcuni che hanno ripreso gli stilemi dei miei spettacoli. Nel senso: è inutile fare domande che in qualche maniera chiedono risposte preconfezionate o concettuali. La forma della domanda, l'attivazione del rapporto, l'accoglienza, la gestione delle relazioni, sono un terreno di ricerca estremamente complesso, per cui in qualche maniera io non vorrei che uscisse un nuovo "settorino" teatrale che si chiama Teatro dello Spettatore, anche per quello io personalmente sto abbandonando quella definizione, perché vedo che poi, come spesso succede in Italia, le intuizioni che nascono da pratiche complesse, da percorsi di approfondimento, vengono ridotte a dei dispositivi che vengono usati abbastanza superficialmente e che alla fine poi uno dice: "Uffa, che palle il teatro di narrazione", perché magari di quelle esperienze forti, si è preso solamente una cosa. È stato ed è molto utile, è una delle forme in cui sperimentare queste domande sull'arte oggi, è quella la cosa fondamentale: è una delle strade, non l'unica, non l'esclusiva, non si propone né si teorizza come la risposta decisiva e unica, è una delle strade grosse da percorrere. In generale mi sembra che, se devo portare la mia riflessione di oggi, tutte queste pratiche si pongono un tema, che è quello del superamento dell'essenza autistica e autoreferenziale dei processi artistici contemporanei, oppure dello strutturarsi degli stessi rispetto alle categorie dell'*entertainment* secco, quindi della vendibilità assoluta. Sono due tendenze che vanno insieme: autismo da una parte e commercializzazione estrema dell'atto che diventa spettacolo industriale, spettacolo che fa parte dell'industria culturale o libro o film, dall'altra. Il tema che si pone oggi è quello della possibilità dell'esistenza di un teatro d'arte collettivo, un teatro d'arte collettiva.

**IS** – *Mi piace questa definizione.*

**GG** – Eh sì, qua però si consumano fratture molto forti, nel senso che teatro d'arte collettiva vuol dire teatro d'arte, in primo luogo, quindi vuole dire che non è un'operazione che genericamente recupera con strumenti che nascono dalla pedagogia o dalla sociologia, dall'analisi di devianze sociali, problemi, difficoltà, in maniera generica. Sono operazioni d'arte che pensano che la struttura collettiva del lavoro possa rafforzarne l'artisticità, quindi dare uno spettacolo da certi punti di vista ancora più forte, ancora più decisivo. Teatro d'arte collettiva non vuol dire che non c'è un regista, che non c'è un drammaturgo, che non ci sono ruoli, che non ci sono visioni, però è arte collettiva, come era arte collettiva la tragedia greca, con un coro di cittadini che lavoravano sei mesi, che non erano attori, che venivano integrati nel percorso, nel processo. Quindi la grossa domanda è su questa categoria, sulla possibilità di lavorare in quella direzione.

Un'altra grossa domanda in qualche maniera, sarà quella che abbiamo affrontato con Roberta Gandolfi, con cui abbiamo lavorato su un tema che in qualche maniera viene definito come *Utopian Performances*, cioè l'idea che in realtà il problema vero è riconnettere il teatro e la performance teatrale al termine "utopia", intesa come utopia al presente e non al futuro: non è importante dire "sarebbe bello che ci fosse una società senza classi, dove la violenza è scomparsa", cioè una condizione del teatro come creatore di utopie al tempo presente, utopie di relazione, di rapporto attore-spettatore, di creazione di comunità temporanee, di condivisione affettiva, di condivisione emotiva, e quindi in qualche maniera ridefinire le forme di questo teatro d'arte collettiva nei termini di un performare utopico rispetto al presente, alle sue leggi, alle sue strettoie, alle sue difficoltà, ai suoi tagli, ma senza dare alla parola utopia un significato messianico, non è un'utopia che promette un futuro paradisiaco, scevro da contraddizioni, è un'utopia che afferma la propria alterità e differenza nel presente,

quotidianamente. Ci piacerebbe su questa cosa qua avere un dialogo con persone, come te, con esperienze simili, perché in Italia viviamo, secondo noi, una stretta mortale in questo momento, perché queste pratiche “strane” di cui il Teatro degli Incontri per il momento è una delle esperienze, per il teatro-teatro sono teatro sociale, per il teatro sociale sono teatro-teatro, proprio perché secondo noi c’è una caduta della visione utopica, nel senso del teatro, quindi in qualche maniera la parola “sociale” serve a ghettizzare, a relegare, a mettere in una concezione di servizio l’alterità, da una parte, vista dal punto di vista del teatro-teatro, diventa un’auto-protezione, rispetto alle grandi domande che pone l’arte rispetto agli operatori di teatro sociale, che si auto-garantiscono una sorta di assoluzione rispetto agli esiti artistici del loro lavoro. Perché come dire, c’è stato un eccesso di normatività e un’assenza di dibattito vero, e un tentativo di stringere, di definire settori in Italia, che ha portato alla creazione di mondi separati e distanti, che non dialogano, dove ognuno continua a dare il peggio di sé stesso, però sentendosi garantito dalla mancanza di stimoli e di messe in gioco radicali. Da questo punto di vista perché io, pur capendo qual è il significato utopico rispetto alla società dell’agire teatrale, personalmente ho grosse difficoltà con la definizione di “teatro sociale”? Perché non credo all’arte concepita come strumento al servizio di altre pratiche, che siano di tipo pedagogico, formativo, sociologico, o a parole tipo “coesione sociale”, “cittadinanza” etc... Non penso che sia quello il compito dell’arte, di essere uno strumento per l’affermazione di altro da sé, anche perché normalmente l’arte oggi si ripropone direttamente da certi punti di vista come strumento che agisce sugli equilibri concreti del mondo, cioè non c’è questa distinzione tra arte e vita, per cui se fai arte non intervieni costantemente e continuamente in qualcosa che riguarda la vita concreta di una città, di una comunità.

Una cosa che posso aggiungere è questa: c'è un problema di pedagogia dell'attore. Questi percorsi, questi processi che, come nel caso del Teatro degli incontri, si rivolgono ad attori professionisti, a studenti di teatro, a cittadini, a non professionisti, a persone che non hanno mai detto una frase ad alta voce in vita loro, a persone che ignorano completamente come si muove il diaframma (cosa che accade spesso anche agli studenti di teatro sociale), pongono un problema di altra pedagogia: io credo di stare lavorando da parecchio tempo su una pedagogia dell'attore-autore, come centrale, cioè di pensare all'attore anche come a un portatore di senso; non vuol dire che l'attore debba necessariamente scrivere, spesso sì, ma non solo, perché l'espressione di senso viene data anche dalla capacità di portare materiali propri, che siano un oggetto costruito, un canto, un video, una foto, una ricerca giornalistica, un articolo di giornale tagliato, un pezzo di saggio, e che quindi in qualche maniera si sviluppa tutta una pedagogia che nasce dall'attivazione della responsabilità rispetto alle persone riguardo al senso che vogliono portare dentro le cose, e che il teatro deve trovare le proprie strade pedagogiche, non formattando le persone rispetto a un modello sostanzialmente unico, che è la pedagogia dell'interpretazione, che è quella che sostanzialmente si fa nelle scuole di teatro, nei corsi, nei laboratori, ma riuscire a costruire il teatro addosso alle persone, accanto alle persone, su quelle persone; cioè, la forza teatrale del non professionista è spesso dentro la sua biologia, la sua particolarità, quindi attivare degli strumenti pedagogici, di riflessione (io faccio molti seminari su questo), che riguardino non tanto il ricompattarsi della pedagogia sul fatto dell'imparare tutti a recitare un personaggio, ma trovare tutte le diverse forme della teatralità che sono presenti in un gruppo vasto, in un progetto sociale. Allora, se per alcuni è vero che c'è una teatralità interpretativa (anch'io ce l'ho come interprete in teatro e la insegno anche volentieri) per altri c'è una teatralità che nasce dal performativo, cioè dall'azione concreta, che nasce dalla costruzione di materiali,

che nasce dalla manipolazione degli oggetti, che nasce dall'interazione col video, che nasce da strutture espositive o allestimenti... Tutte queste qualità vanno in qualche maniera considerate, perché è impossibile avere un esito artistico alto, con gruppi di questo tipo, se non si passa dalla valorizzazione totale di tutti gli elementi di teatralità presenti nelle loro vite, nelle loro biografie, nelle loro biografie. Perché se no, noi siamo di fronte al famoso "saggio", che è un esito spesso purtroppo reale, siamo di fronte al cosiddetto spettacolo recitato dai dilettanti che fa tenerezza... ma il problema è che la tenerezza nasce dal fatto che questi poveretti vengono forzati a fare qualcosa su uno stilema su cui non hanno in qualche maniera un percorso necessario e sufficiente. Quindi in qualche maniera è normale che se uno fa un corso di dieci ore di canto e poi fa un saggio in cui deve cantare una canzone fa tenerezza. Il problema, in questo tipo di percorsi, è come ci si rapporta ai saperi, e quindi anche alla considerazione che ci sono tanti saperi sconosciuti all'interno delle persone; quindi anche il conduttore, il responsabile di un progetto, deve essere in grado di cogliere le cose che lui non sa e deve imparare nel rapporto con le persone, non solo come trasmettitore di tecniche e di saperi (tra l'altro a volte molto parziali e improvvisati). Quindi secondo me c'è una rivoluzione pedagogica da fare.

**IS** – *La mia ricerca riguarda il legame tra il teatro e le forme di arte relazionale e partecipativa. Queste installazioni che coinvolgono il pubblico mi sembrano un veicolo molto efficace, perché permettono un'interazione che sviluppa tanto in termini di temi emersi, spunti drammaturgici, idee, coinvolgimento del pubblico, ma senza per forza portare le persone sulla scena o metterle in un ruolo di primo piano.*

**GG** – No, infatti io non penso che il coinvolgimento del pubblico debba significare "entra anche tu nell'arena del leone". Personalmente quando parlo di arte partecipata, credo

che il processo di partecipazione inizi all'interno del gruppo che fa la proposta, e poi arriva al pubblico. Al pubblico va poi chiesto qualcosa di vero, di profondo, e qualcosa che non abbia nessun livello dell'imbarazzo della *performance*, o dell'esibizione o del possibile giudizio. Il pubblico in questa ottica, all'interno di un processo di arte collettiva, è parte del processo, diventa co-autore del processo. Questo mi sembra interessante. Il pubblico non è massa da manovrare. Il muro tra attore e spettatore si rompe non nel momento in cui lo spettatore viene precipitato in maniera inconsulta delle volte all'interno della dinamica scenica; si rompe quando lo spettatore comincia ad agire: agire pensieri, agire visioni. La cosa è molto più complessa, però è interessante. Agire la propria presenza nel tempo e nello spazio, agire le proprie scelte di visione. È un'azione che deve fare, cioè, non un coinvolgimento in un territorio tutto marcato dalle decisioni precedenti alla sua presenza. Perché questo sia reale, l'atto spettacolare deve riprendere un livello di performatività e anche di capacità di gestire elementi improvvisativi, ma non nel senso dell'improvvisazione creativa, ma di fare reagire realmente quello che succede con quello che hai davanti, con l'incontro che sta succedendo. Anche per l'improvvisazione noi in Italia abbiamo un'idea molto distorta perché sembra che l'improvvisazione sia una sorta di generica capacità di fantasia dell'attore, di brio, di estro, di fare delle cose divertenti sempre e comunque in qualsiasi situazione. Molto diversa è l'azione in un tempo presente, la diversità che ogni pubblico, ogni spettatore, ogni *audience* ti porta e quindi anche in questo caso, è una capacità che non va confusa con gli esercizi di improvvisazione delle scuole di teatro. È un altro tipo di pedagogia, è un altro tipo di *training*, sono altri esercizi, sono altri modi di lavorare su questo tipo di qualità.

Comunque l'orizzonte è una domanda sullo status dell'arte in questo momento, oggi. Qual è il senso, qual è il perché: se siamo destinati a morire in questa tenaglia tra l'autismo e la commercializzazione o se c'è una terza strada. Questa è la domanda vera.

**APPENDICE B. PROGETTO *TEATRO DI GIORNATA***

## ALLEGATO 3

**Breve rassegna stampa del progetto *Teatro di Giornata* (2012-2015)**

Si allega una selezione della rassegna stampa relativa alle edizioni del progetto dal 2012 al 2015.

## Edizione 2012

- *Il Mercoledì*, 18 luglio 2012

## Edizione 2013

- *Il Mattino*, 16 ottobre 2013
- *Il Mercoledì*, 16 ottobre 2013
- *Torino Sette* (inserto di *La Stampa*), 18 ottobre 2013
- *Il Mattino*, 11 dicembre 2013
- *La Repubblica*, 16 febbraio 2014
- *Il Mercoledì*, 19 febbraio 2014

## Edizione 2014

- *Valsusa oggi*, 27 aprile 2014
- *Luna Nuova*, 5 maggio 2014
- *Luna Nuova*, 19 giugno 2014

## Edizione 2015

- *La Stampa*, 23 settembre 2016
- *La Stampa*, 10 dicembre 2016

Il Mercoledì, 18 luglio 2012

# il Mercoledì

MONCALIERI • RICHELIERO • CAMBIANO • CARIGNANO • LA BOGGIA • SANTEMO • TRIOARELLO • VILLASTELLOVE • VINOVO

Data: 18 luglio 2012

## In autunno si svolgerà la fase finale dell'evento Teatro di giornata, idea che ha fatto il pieno in borgata

**MONCALIERI** - La primavera di Teatro di Giornata ha portato frutti gustosi a Moncalieri, con oltre 150 spettatori per ognuna delle tre serate, ma la sfida si riaprirà in autunno, quando le tre borgate (San Pietro, Santa Maria e Testona) coinvolte verranno invitate a partecipare, attivamente e creativamente, all'evento finale della prima edizione del progetto.

Una manifestazione che ha centrato il suo obiettivo, sul filo cultura-cittadini, come hanno evidenziato sulla pagina dedicata di Facebook diversi affezionati. Già, ma che cos'è il teatro di giornata? Uno spettacolo nato e messo in scena in poche ore, protagonisti un gruppo di artisti alla scoperta di un pezzo di città, cammina per le sue strade ed incontra le persone che la abitano. La sera stessa danno vita ad uno spettacolo, fresco di giornata, che parla del quartiere e dei suoi abitanti, ma anche di molto altro.

E' accaduto così anche al centro incontri di via Boccardo, sabato 23 giugno, per l'ultimo appuntamento pre-vacanziero: un bizzarro assembramento, persone che giravano con in mano piccoli barattoli di vetro aperti, cercando di catturare suoni e odori della borgata da catalogare e archiviare; altre impegnate a far nascere un sogno, iscrivendolo all'Ufficio Anagrafe dei Sogni aperto eccezionalmente per la serata; altre ancora pronte a celebrare, con tanto di ufficiale taglio del nastro, personali inaugurazioni. Questo è stato ed è il Teatro di Giornata: tre spettacoli in tre diverse



Due momenti del teatro di giornata a Testona. Iniziativa che ha richiamato centinaia di persone in tre spettacoli e che si appresta in autunno a vivere l'evento finale

borgate per raccontare, attraverso il teatro d'improvvisazione, storie, personaggi, problemi e risorse dei luoghi incontrati riuniti dalla cooperativa Stranaidea di Torino. Un progetto di teatro sociale finanziato dalla Compagnia di San Paolo, in partenariato con il Comune di Moncalieri e la Cooperativa Educazione Progetto, che ha lo scopo di ridurre la distanza tra azione ed espressione artistica e culturale e comunità locale, e si esprime attraverso la creazione di eventi teatrali che trovano origine

nella comunità in cui si realizzano e che ad essa si rivolgono.

Un'iniziativa che ha messo insieme proprio tutti a Testona: i ragazzi di piazza Argiroupoli e quelli dell'oratorio, gli educatori del Centro Giovani, gli anziani del gruppo parrocchiale, il gruppo storico, il neoletto Comitato di Borgata, il gruppo famiglie, commercianti, persone incontrate dagli attori per le vie, il barista del bar, uniti per una volta da una narrazione comune, che scopre contatti e ridisegna confini.

Il Mattino, 16 ottobre 2013

# IL MATTINO

## DI MONCALIERI E DINTORNI

Ottobre 2013

### In partenza la seconda edizione del Teatro di Giornata tra Arte e Comunità

MONCALIERI – Torna a Moncalieri il Teatro di Giornata, giunto alla sua seconda edizione. L'iniziativa si svolgerà dal 17 al 19 ottobre 2013 con spettacolo il 19 ottobre e dal 28 al 30 novembre 2013 con spettacolo il 30 novembre mentre l'evento finale è previsto per il prossimo febbraio.

Teatro di Giornata consiste nel creare, in tre sole giornate ma con un approfondito lavoro di preparazione, spettacoli di improvvisazione teatrale ed installazioni artistiche che nascono dall'incontro tra un gruppo di artisti, un territorio e la comunità che lo abita.

Un progetto di teatro sociale e di comunità ideato dalla Cooperativa Stranadea di Torino che, attraverso il coinvolgimento attivo degli abitanti su tematiche di attualità ed interesse per la collettività, crea diventati momenti di aggregazione ed occasioni per riappropriarsi di spazi comuni, per riscoprire la propria comunità con nuovi sguardi, favorire il senso di appartenenza e stimolare la crescita culturale e sociale attraverso il protagonismo e la presa di parola dei singoli cittadini.

Sulla scia del successo ottenuto nella prima edizione il progetto si svolgerà nuovamente nella Città di Moncalieri, coinvolgendo due nuovi territori in due differenti periodi e mettendo in scena 3 spettacoli, uno per ogni territorio ed un grande spettacolo finale alle Fonderie Limone nel mese di febbraio 2014. Dal 17 al 19 ottobre 2013, con spettacolo il 19 ottobre nei pressi della Parrocchia Santa Maria Goretti, le azioni si svolgeranno nel Comitato 5 che fa riferimento alle borgate di Tetti Patti, Tetti Rolle, Baranda e Tagliarferro, mentre dal 28 al 30 novembre 2013, con spettacolo il 30 novembre al Teatro Matteotti, viene coinvolto il Comitato 6 che fa riferimento alle borgate di Boccia D'oro, Borgo Navale, Centro Storico e Santa Brigida.

Questa edizione coinvolge direttamente un totale di 8 borgate, circa 20 associazioni, circoli e gruppi, 5 scuole (4 elementari, 1 media e 1 superiore), 3 parrocchie, numerosi giovani artisti e volontari e in materia viene approfondita, per dare continuità e nuovi sviluppi al lavoro precedentemente svolto, le 3 borgate toccate dalla prima edizione con le relative realtà associative che avevano già avuto occasione di scoprire l'efficacia di 'Teatro di Giornata'.

In ogni territorio si svolgono tre fasi di lavoro: la mappatura e messa in rete delle realtà locali, le incursioni di artisti nei territori e la realizzazione di uno spettacolo di improvvisazione teatrale e di installazioni artistiche.

• La prima fase consiste in un lavoro di preparazione della durata di 2/3 mesi, condotto insieme ai servizi e agli assessorati comunali, che consiste nel creare una mappatura e una prima messa in rete dei soggetti locali;

• nella seconda fase si realizzano le incursioni artistiche di un gruppo di professionisti selezionati tra attori, musicisti,



scenografi e fotografi che si muove per tre giorni alla scoperta del territorio, incontrando e visitando scuole, associazioni, comitati, centri anziani ed altre realtà locali, conducendo piccoli laboratori e improvvisazioni o semplicemente parlando con le persone per le vie, con l'obiettivo di raccogliere storie e trovare ispirazione per dare voce e forma a visioni, punti di vista, emozioni, malesseri, pregi e difetti del territorio e dei suoi abitanti;

• la sera del terzo giorno viene realizzato uno spettacolo di improvvisazione teatrale dedicato principalmente alla borgata ed ai suoi abitanti. Ogni spettacolo è fresco di giornata, unico ed irripetibile in quanto realizzato con le tecniche dell'improvvisazione teatrale: gli attori riportano di getto esperienze, aneddoti e racconti raccolti sul territorio in un costante dialogo con il pubblico che diventa a sua volta protagonista. Nella fase di accoglienza alla rappresentazione vengono create anche installazioni artistiche interattive che interrogano tutti gli spettatori ed offrono la possibilità di esprimersi con creatività, come per esempio un'anagrafe dei sogni che rilascia appositi certificati che nella prima edizione ha raccolto ben 435 sogni...

'Teatro di Giornata' raccoglie al proprio interno gli ambiti di competenza del settore 'Comunità e Partecipazione' della Cooperativa Stranadea di Torino, che ha ideato il progetto grazie a un'esperienza decennale nel settore sociale e nell'organizzazione di eventi culturali e che riesce a realizzarlo grazie al contributo della Compagnia di San Paolo (maggior sostenitore), della Città di Moncalieri ed alla collaborazione attiva dei Comitati di Borgata 5 e 6, della Cooperativa Educazione Progetto e di numerose realtà associative della città.

Tutte le informazioni:

TEATRO DI GIORNATA

Iledizione a Moncalieri (TO) - ottobre 2013 > febbraio 2014

- dal 17 al 19 ottobre 2013 con spettacolo il 19 ottobre

- dal 28 al 30 novembre 2013 con spettacolo il 30 novembre

- evento finale a febbraio 2014

- gli spettacoli sono ad ingresso gratuito - [www.stranadea.it](http://www.stranadea.it)

Il Mercoledì, 16 ottobre 2013

# il Mercoledì

MONCALIERI • NICHELINO • CAMBIANO • CARIGNANO • LA LOGGIA • SANTENA • TROFARELLO • VILLASTELLONE • VINOVO

12 > **MONCALIERI** 16 OTTOBRE 2013  
Cronache

La rappresentazione sabato nella chiesa di Santa Maria Goretti

## Ritorna il «Teatro di Giornata»

Momento di aggregazione con l'anagrafe dei sogni

MONCALIERI - Dopo il successo della passata edizione, torna a grande richiesta il «Teatro di Giornata» che si appresta a debuttare sabato 19 ottobre nel salone di parrocchiale di Santa Maria Goretti, a Tetti Piatti, dopo tre giorni di incursione artistiche e di ricerca di contatto diretto con gli abitanti per raccogliere storie ed aneddoti e coinvolgerli nella riscoperta del proprio territorio e della propria comunità. Un progetto ideato dalla Cooperative Stranaidea, realizzato grazie al contributo della Compagnia di San Paolo e della Città di Moncalieri, che crea aggregazione e si conclude con uno spettacolo di improvvisazione teatrale ed installazioni artistiche.

In programma tre spettacoli, uno per ogni territorio coinvolto, ed un grande finale alle Fonderie Limone nel mese di febbraio.

Si parte come detto da Santa Maria Goretti: dal 17 al 19 ottobre, con spettacolo il sabato sera a partire dalle ore 21, coinvolgendo il Comitato 5 che fa riferimento alle borgate di Tetti Piatti, Tetti Rolle, Barauda e Tagliaferro, mentre dal 28 al 30 novembre, con spettacolo il 30 al



Teatro Matteotti, viene coinvolto il Comitato 6 che fa riferimento alle borgate di Boccia D'oro, Borgo Navile, Centro Storico e Santa Brigida.

Complessivamente questa edizione del «Teatro di Giornata» coinvolge otto borgate, circa 20 associazioni, circoli e gruppi, 5 scuole (4 elementari, 1 media e 1 superiore), tre parrocchie, numerosi giovani artisti e volontari e in maniera meno approfondita, per dare continuità al lavoro svolto, le tre borgate toccate dalla prima edizione. Da domani partiranno le incursioni sul territorio di Tetti Piatti con attori, scenografi e fotografi per raccogliere storie e trovare ispirazioni, vi-

siteranno il Castello della Baraudina, la cappella barocca dedicata a Santa Maria Maddalena e quella settecentesca di Sant'Antonio Abate, la Chiesa di Santa Maria Goretti, ma anche bocciofile e centri anziani. Inoltre, nella mattinata del 15 ottobre sono già stati effettuati in programmi laboratori artistici con gli alunni in trasferta della scuola elementare Cesare Battisti di Tagliaferro a cui è stato consegnato «l'anagrafe dei sogni», che raccoglierà i loro «desiderata» rilasciando appositi «certificati di nascita».

Infine sabato andrà in scena lo spettacolo di improvvisazione teatrale, in cui vengono riportate di getto esperienze, aneddoti e racconti raccolti sul territorio. Non mancherà nemmeno in questo caso l'anagrafe dei sogni che nella prima edizione ha raccolto ben 435 messaggi.

«Teatro di giornata ritorna e per il secondo anno consecutivo prova a dar vita ad un momento di aggregazione e crescita culturale e sociale della comunità locale favorendo il protagonismo e la presa di parola dei cittadini» - afferma Paolo Montagna, Assessore alle Politiche per i Giovani in sintonia con

Francesco Maltese, Assessore alla Cultura - *Tutti gli abitanti sono invitati a partecipare a questa performance che proverà a raccontare la borgata ed i suoi abitanti*». Il gruppo di artisti è composto dagli attori Marco Fiorito, Marcello Turco, Anna Carla Bosco, Irene Salza, Luciano Gallo, Stella Sorcinelli, Antonio Contartese, Antonio Vulpio, Luca Gnerucci e dal musicista Fabio Pavan che accompagnerà lo spettacolo con musiche live.

Torino Sette (inserto di *La Stampa*), 18 ottobre 2013

# TO

**LA STAMPA**  
SUPPLEMENTO AL NUMERO OGGIERNO  
VENERDÌ 18 - GIOVEDÌ 24 OTTOBRE 2013

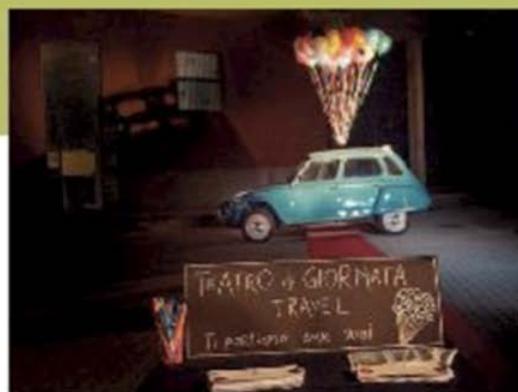
TORINO SETTE

SETTIMANALE  
DI SPETTACOLO  
CULTURA  
E TEMPO LIBERO

VENERDÌ 29 NOVEMBRE - GIOVEDÌ 5 DICEMBRE 2013

## IL 30 A MONCALIERI LO SPETTACOLO? È DI GIORNATA!

**C**oinvolge le borgate Boccia D'oro, Borgo Navile, Centro Storico e Santa Brigida la seconda tappa del progetto «Teatro di giornata» ideato a Moncalieri dalla Cooperativa Stranaidea di Torino. **Sabato 30 novembre** al Teatro Matteotti (ingresso gratuito) va in scena la rappresentazione nata da tre intense giornate, da giovedì 28, nelle quali alcuni abitanti della zona si sono impegnati ad accompagnare gli artisti in visite guidate e incontri alla scoperta dei luoghi, delle storie e delle persone che li abitano, portandoli a visitare associazioni, bocciofile, parrocchie, centri anziani e così via. In cambio, gli artisti hanno condotto laboratori artistici nelle scuole e presso alcune associazioni e realtà locali. Scaturisce da tutto questo la rappresentazione di sabato: uno spettacolo di improvvisazione teatrale «fresco di giornata», unico ed



● Il progetto della Cooperativa torinese Stranaidea

irripetibile, creato in un costante dialogo tra attori e pubblico. Un'idea che è piaciuta alla gente, come testimonia il successo della prima «giornata» che ha visto la partecipazione di circa 200 persone di tutte le fasce di età giunte anche da altre località. Il gruppo di artisti è composto dagli attori Anna Carla Bosco, Antonio Contartese, Marco Fiorito, Luciano Gallo, Luca Gnerucci, Irene Salza, Stella Sorcinelli, Marcello Turco, Antonio Vulpio e dal musicista Fabio Pavan che accompagnerà lo spettacolo con musiche improvvisate dal vivo. Tutti attori che possiedono un grande bagaglio di esperienza nei settori dell'improvvisazione teatrale e del teatro sociale con competenze che si integrano ed arricchiscono a vicenda andando a creare la linea artistica, unica nel suo genere, di Teatro di Giornata., [T. LG.]

Il Mattino, 11 dicembre 2013

# il Mercoledì

MONCALIERI - NICHELINO - CAMBIANO - CARIGNANO - LA LOGGIA - SANTENA - TROFARELLA - VILLASTELLONE - VINOVO

12 > **MONCALIERI** 11 DICEMBRE 2013  
Cronache

## Successo per le prime 2 tappe dell'evento Il «teatro di giornata» ed i sogni delle borgate

MONCALIERI - Oltre 200 persone a Tetti Piatti, altrettante al teatro Matteotti. I due appuntamenti promossi dal teatro di Giornata hanno fatto il botto in vista del gran finale della kermesse, in programma sabato 16 febbraio alle Fonderie Limone. Improvvisazione e creatività, come l'anagrafe dei sogni, suoni e odori di borgata e le installazioni artistiche interattive, che a Santa Maria Goretti si è materializzata attraverso una bella Citroën Dyane turchese, il «Teatro di Giornata Travel» che ha preso ispirazione dal servizio di trasporto realizzato sul territorio dai volontari dell'associazione «G.A.V. - Gruppo Amici della Vita». In centro è stato invece possibile ammirare una grande barchetta di carta navigare su un fiume di stoffa che sgorgava da un tombino con direzione Grotta Gino. Un «vascello» in cui era possibile inserire piccole barchette di carta in cui scrivere un motivo per cui valeva la pena vivere a Moncalieri. Due momenti di un progetto di teatro sociale innovativo e partecipato giunto alla sua seconda edizione, ideato dalla Cooperativa Stranaidea con il contributo della Compagnia di San Paolo, della Città di Moncalieri e con la collaborazione dei Comitati di Borgata interessati, della Cooperativa Educazione Progetto e dell'Istituzione Musicateatro di Moncalieri. Iniziativa che ha visto il coinvolgimento di un gruppo di artisti insieme a persone, associazioni e istituzioni, per



In alto l'installazione artistica posizionata davanti al Matteotti; a lato quella presentata a Tetti Piatti. In basso la compagnia teatrale protagonista del «teatro di Giornata» durante lo spettacolo

dare vita a spettacoli ed eventi di comunità che riuniscono gli abitanti intorno a temi importanti per il loro territorio. Un progetto che si realizza nelle borgate, nel corso di tre giornate durante le quali gli artisti vivono sul territorio, ne percorrono le strade, incontrano persone e associazioni, per portare in scena il terzo giorno il loro lavoro, unico ed irripetibile e soprattutto improvvisato, nel quale

gli attori regalano alle borgate un'immagine di sé inedita, ironica, poetica, allegorica. Così il 30 novembre scorso, la Principessa Clotilde si è ritrovata in scena accanto a don Paolo, la Bela Rusin ha fatto capolino in mezzo alle avventure delle Monache Carmelitane, in cui il coro degli Alpini si è mescolato al suono dei fischietti, nel tentativo di riscoprire e risvegliare quel senso di appartenenza che unisce i moncalie-

resi nelle loro contraddizioni e diversità.

La Repubblica, 16 febbraio 2014

# la Repubblica

la Repubblica  
DOMENICA 16 FEBBRAIO 2014  
TORINO ■ XVI

GIORNO & NOTTE

## Moncalieri

### Centinaia di cittadini-attori tra foto, memorie e sogni a Gran Teatro di Giornata



“Gran Teatro di Giornata”

**È** uno dei più grandi eventi di teatro sociale e di comunità mai visti in Piemonte (e forse oltre) quello che si vive dalle 18 di oggi alle Fonderie Limone di Moncalieri con il “Gran Teatro di Giornata”, ideato ed organizzato dalla cooperativa Stranaidea, con la complicità del comune di Moncalieri. Un progetto sfaccettato e curioso, che ha toccato

undici borgate interpellando i cittadini e convincendoli ad esprimere esigenze, raccogliere memorie, manifestare desideri attraverso lo strumento dell'improvvisazione teatrale. Alla base c'è l'incontro tra una compagnia di attori, un territorio e il gruppo dei residenti. Questa relazione ha dato vita, in una prima fase, a singole performance, installazioni artistiche e una mostra fotografica, visibile anche oggi alle Fonderie: si intitola “Mi importa” e ritrae gli abitanti immortalati di fronte alle porte di casa. Sono parte di questo accadimento conclusivo anche le installazioni interattive, tra cui “L'anagrafe dei sogni” che ha raccolto più di 900 sogni e che si può scoprire su [www.teatrodigiornata.it](http://www.teatrodigiornata.it). Stranaidea ha concepito uno sfizioso prodotto che abbina il teatro alla volontà di libera espressione o di denuncia del cittadino, in una cornice che, dopo un minuzioso studio dei luoghi, si realizza in appena un giorno.

Il momento clou del “Gran teatro di giornata”, che ha reso protagoniste centinaia di persone, è il nuovo spettacolo di improvvisazione teatrale, recitato dagli abitanti delle varie borgate e dal gruppo teatrale dell'Unitre, musicato dal coro degli alpini del centro storico di Moncalieri, con le scenografie fatte dai bambini delle scuole; trattandosi di un progetto che ha l'obiettivo di favorire momenti di aggregazione e di crescita culturale delle collettività locali, l'ingresso è rigorosamente libero.

(mau. se.)

Il Mercoledì, 19 febbraio 2014

# il Mercoledì

MONCALIERI - NICHELINO - CAMBIANO - CARIGNANO - LA LOGGIA - SANTENA - TROFARELLO - VILLASTELLONE - VINOVO

14 > **MONCALIERI**  
Cronache

19 FEBBRAIO 2014

Sabato pienone alla Limone ed una torta per gli attori-cittadini

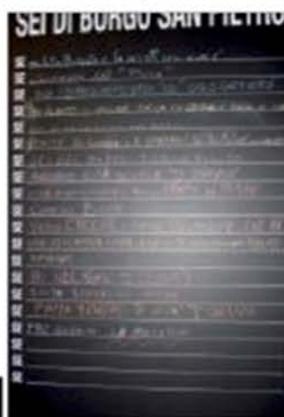
## Grande festa al teatro di borgata

Successo per la seconda edizione di questa esperienza

MONCALIERI - Una torta preparata da Roberto Solferino per ringraziare la compagnia del Teatro di Borgata. E' stata questa la conclusione della serata evento che sabato ha chiuso alle fonderie Limone la stagione del Teatro di Borgata. Fonderie strapiene per uno spettacolo che ha coinvolto centinaia di cittadini-attori tra foto, memorie e sogni concludendo nel migliore dei modi la seconda edizione. Un insieme di eventi che danno l'idea di cos'è stato il Gran Teatro di Borgata, appuntamento dedicato a tutte le borgate coinvolte ed alle esperienze di teatro sociale e di comunità che si sono svolte negli ultimi due anni grazie all'organizzazione della cooperativa Stranaidea, al sostegno della Compagnia di San Paolo, degli assessorati alla Cultura ed alle Politiche Giovanili del Comune di Moncalieri e alla collaborazione dei Comitati di Borgata, della Cooperativa Educazione Progetto, dell'Istituzione Musicateatro e di numerosi cittadini!

Oltre alle installazioni artistiche ispirate alle storie e alle esperienze raccolte, è stato messo in scena un nuovo spettacolo di improvvisazione che ha visto tra i protagonisti numerosi abitanti delle borgate, il coro del gruppo degli alpini di Moncalieri, il gruppo teatrale dell'Unitre ed i bambini delle scuole che hanno realizzato le scenografie partecipando a laboratori di creazione artistica.

"Si tratta di un momento straordinario come straordi-



In alto la torta offerta alla compagnia del Teatro di Borgata; le impressioni degli abitanti di borgo San Pietro scritte sulla lavagna e i cittadini-attori sul palco della Limone

naria è questa esperienza - commenta l'assessore Paolo Montagna, che ha gestito questa iniziativa insieme al collega Maltese - così Moncalieri torna ad essere comunità e a fare relazione per immaginare insieme a comitati e parrocchie il suo futuro. Tutto ciò è stato messo in scena e siamo già al lavoro per riproporre questa iniziativa il prossimo anno".

Valsusa oggi, 27 aprile 2014

semplicità, cortesia e cultura del mangiar sano...

Valsusa Oggi  
 Via Bassini, 8/10 - Chianocco (TO)  
 Telefono 0112 - Fax 0112 9191  
 www.valsusatrasparenza.it

Val Susa Oggi  
 CASO TORINO 118  
 DAL  
 +39 0112 9191 801  
 www.valsusatrasparenza.it  
 info@valsusatrasparenza.it

Genetale online indipendente - Diretto da Fabio Tassili - redazione@valsusatrasparenza.it

LUNEDÌ, 27 APRILE 2015

PRIMA PAGINA POLITICAPITOLI CRONACA BLOCCHI NOTIZIE SPORT CONTRACORRENTE REGIONI APPUNTAMENTI & SALINO  
 CANTIERI D'EST E TORINO PAROLA AL LETTORE CHI SAVAI

Home - Appuntamenti - AVIGLIANA È CASA MIA! DOMENICA TEATRO IN PIAZZETTA DE ANDRÈ

## AVIGLIANA È CASA MIA! DOMENICA TEATRO IN PIAZZETTA DE ANDRÈ

di GIULIA VITALE - PUBBLICATO 04/04/2015 - SEZIONE APPUNTAMENTI



Dopo la grande partecipazione dei cittadini di Avigliana che il 28 marzo hanno riempito il teatro Fassino in occasione dello spettacolo Teatro di giornata, prima tappa della terza edizione del progetto, si prosegue con un secondo evento nella città di Avigliana. Domenica 26 aprile 2015 a partire dalle ore 15:00 in Piazzetta De Andrè ad Avigliana andrà in scena Avigliana è casa mia, e i protagonisti questa volta saranno i cittadini stessi.

Abitanti ed artisti insieme vivranno e racconteranno le diverse stanze della città, casa che ospita tutti i cittadini di Avigliana ed accoglie i suoi ospiti e visitatori, celebrando i luoghi della città in cui si sentono a casa. Tutti saranno invitati a partecipare attivamente, collaborando a diverso titolo alla creazione di un evento che questa volta vedrà gli abitanti stessi, affiancati dagli artisti, definire cosa raccontare del proprio territorio ed attivarsi per realizzarlo in prima persona. Piazzetta De Andrè sarà completamente trasformata per accogliere le diverse stanze della città: tra le varie stanze vi sarà una libreria, in cui gli abitanti stessi rappresenteranno i "libri" che parlano della città, raccontando storie di vita nella città stessa. Inoltre, durante l'evento, verrà lanciata la campagna fotografica per l'installazione "Qui mi sento a casa", in cui si chiederà ai cittadini di realizzare una foto nel luogo della città in cui si sentono come a casa.

Alle 17.30 vi sarà la grande cerimonia di premiazione dei Premi Nobel, edizione speciale Avigliana 2015, le cui candidature sono state raccolte durante tutto il mese di aprile attraverso il sito di Teatro di giornata ed il punto di raccolta presso la Biblioteca Primo Levi. Fino ad oggi, per la città di Avigliana, Nobel è stato soprattutto il nome del dinamitificio. Teatro di Giornata ha quindi pensato di riportare a casa il premio Nobel, come giusto riconoscimento alla città ed ai suoi abitanti. Nella cerimonia di premiazione tutti coloro che sono stati candidati riceveranno un riconoscimento, mentre coloro che avranno ricevuto più candidature saranno celebrati dalla città in un Consiglio Comunale aperto realizzato per l'occasione nel mese di Maggio. Il grande Albo dei Nobel edizione speciale 2015, verrà realizzato raccogliendo tutte le candidature proposte, le loro motivazioni e le foto dell'evento e verrà lasciato in consultazione presso la Biblioteca Primo Levi.

L'edizione di Teatro di Giornata 2015 non si conclude qui, perché proseguirà sempre in Val di Susa nel paese di Venasus, dove il 30 maggio 2015, presso la sala polivalente di Borgata VIII Dicembre, andrà in scena lo spettacolo Teatro di Giornata.

Il progetto Teatro di Giornata consiste nella creazione di eventi artistici e culturali che nascano dall'incontro tra un gruppo di artisti, un territorio di riferimento e la comunità che lo abita, coniugando l'attenzione al valore artistico dell'evento con quello sociale del processo di lavoro. L'intenzione è quella di creare e realizzare una socialità diversa attraverso una nuova occasione rituale di incontro e la realizzazione di un evento culturale che risponda a tematiche di attualità ed interesse per la comunità stessa.

Luna Nuova, 5 maggio 2015

## Teatro di giornata assegna i Nobel avigliesi

**AVIGLIANA** - Gran finale per la manifestazione "Teatro di giornata". Domenica 26 aprile si sono tenuti lo spettacolo conclusivo, che ha coinvolto molti cittadini avigliesi, e la premiazione della prima "Edizione speciale Premio Nobel Avigliana 2015", che ha visto una nutrita partecipazione di votanti e molti premiati. Sono ben 278 le candidature iscritte all'Albo dagli organizzatori. «Fino ad



oggi per la città Nobel è stato soprattutto il nome del dinamitificio - spiegano gli organizzatori - Teatro di Giornata ha quindi pensato di riportare a casa il premio Nobel, come giusto riconoscimento alla città ed ai suoi abitanti. Durante la cerimonia tutti coloro che hanno ricevuto una candidatura sono stati encomiati con la speciale medaglia creata appositamente per l'occasione. Tutti i Premi Nobel presenti, hanno sfilato sul tappeto rosso al suono della tromba e sono stati premiati dal sindaco e da alcuni membri in costume della Corte del Conte Rosso, venuti apposta per l'occasione. È stata un momento emozionante in cui sono stati celebrati i variegati talenti della città: dal premio Nobel all'amore a quello all'ecologia, da diversi Nobel alla Pace, al Nobel per "la nonna delle nonne". Coloro che hanno ricevuto più candidature verranno nuovamente celebrati in occasione di un consiglio comunale aperto realizzato appositamente nel mese di giugno». Teatro di giornata prosegue a Venaus il 30 maggio alla sala polivalente di Borgata VIII Dicembre, con lo spettacolo relativo.

Luna Nuova, 19 giugno 2015

luna nuova - venerdì 19 giugno 2015

# Il teatro di giornata sale sui monti

di DANIELE FENOGLIO

**VENAUS** - Domenica 21 giugno in Borgata VIII Dicembre dalle 16 va in scena "Venaus è casa mia", evento conclusivo di "Teatro di giornata Venaus", progetto di teatro sociale e di comunità innovativo e partecipato che ha coinvolto gli abitanti di Venaus dando vita a momenti di aggregazione e crescita culturale e sociale della comunità, favorendo il protagonismo e la presa di parola dei singoli cittadini.

“  
A Venaus  
i cittadini  
in scena per  
raccontare  
il loro paese

Abitanti ed artisti insieme vivranno e racconteranno le diverse stanze della città, casa che ospita tutti i cittadini di Venaus ed accoglie i suoi ospiti e visitatori, celebrando i luoghi della città in cui si sentono a casa. Tutti saranno invitati a partecipare attivamente, collaborando a diverso titolo alla creazione di un evento che questa volta veda gli abitanti stessi, affiancati dagli artisti, definire cosa raccontare del proprio territorio ed attivarsi per realizzarlo in prima persona.

Borgata VIII Dicembre sarà completamente trasformata per accogliere le diverse stanze del paese: in ogni stanza una diversa installazione interattiva permetterà ai visitatori di raccontare, riscoprire, inventare ed immaginare il proprio paese. Dalla porta di ingresso al salotto, dalla camera da letto alla Biblioteca passando attraverso la cucina, il paese verrà portato sulla scena grazie alla collaborazione ed alla partecipazione dei suoi abitanti. In camera da letto l'anagrafe dei sogni continuerà a raccogliere e certificare i sogni e restituirà e racconterà i sogni di Venaus raccolti fin d'ora. Un'altra stanza sarà una biblioteca dotata



di libri molto speciali: gli abitanti stessi. Abitanti delle diverse zone di Venaus e di diverse fasce di età, chi da solo e chi in coppia diventeranno "libri" in consultazione: basterà sedersi davanti a loro per sentirsi raccontare storie di vita sul paese raccontate da coloro che ne sono gli esperti ed i protagonisti.

L'evento sarà anche l'occasione per presentare la mostra fotografica partecipata "Qui mi sento a casa" realizzata grazie al fondamentale contributo degli abitanti di Venaus. Durante lo spettacolo a tutti gli spettatori è stato consegnato un cartoncino rosso rotondo su cui è scritto "Qui mi sento a casa. Dove ti senti a casa nel tuo paese? Quali sono i luoghi ti fanno sentire a casa?" Gli abitanti del paese hanno risposto a queste domande realizzando una foto che li ritrae, insieme al simbolo "Qui mi

senza a casa" nei luoghi che hanno scelto. Piazze, edifici, parchi, vie del paese diventano cucine, salotti, sale da pranzo, camere da letto: luoghi speciali dove ci si sente come a casa propria.

All'evento parteciperà anche la banda di Venaus, che presenterà alcuni brani ed il gruppo giovani, composto da abitanti di Venaus delle età più diverse che da diversi anni realizzano spettacoli teatrali interamente creati ed inventati da loro.

Con questo evento si conclude la rassegna di "Teatro di giornata" dedicata alla valle di Susa, che ha visto la realizzazione di due eventi artistici partecipati in collaborazione con gli abitanti di Avigliana e due a Venaus.

Il progetto Teatro di Giornata consiste nella creazione di eventi artistici e culturali che nascono dall'incontro

tra un gruppo di artisti, un territorio di riferimento e la comunità che lo abita, coniugando l'attenzione al valore artistico dell'evento con quello sociale del processo di lavoro.

L'intenzione è quella di creare e realizzare una socialità diversa attraverso una nuova occasione rituale di incontro e la realizzazione di un evento culturale che risponda a tematiche di attualità ed interesse per la comunità stessa. Teatro di giornata intende coinvolgere la comunità locale attivamente, valorizzandone le esperienze personali e collettive attraverso la rielaborazione artistica. Attraverso il coinvolgimento delle persone in spettacoli ed installazioni artistiche che nascono grazie al loro contributo ed alla loro partecipazione si promuovono il senso di appartenenza e la collaborazione all'interno della comunità stessa.

La Stampa, 23 settembre 2016

## SABATO 24 CON STRANAIDEA NEGLI SPAZI DEL MUSEO ETTORE FICO BARRIERA DI MILANO DIVENTA TEATRO CON I SUOI ABITANTI E LE SUE STORIE

**U**na messa in scena particolare costruita non sul testo di qualche autore famoso, ma sulle storie comuni, quelle di persone normali. Si intitola «Barriera è opera mia» lo spettacolo teatrale ospitato sabato 24 alle 21 negli spazi del Museo Ettore Fico (via Cigna 114, ingresso libero). Si tratta di un lavoro che fa parte di «Teatro di giornata», un progetto più ampio curato dalla Cooperativa Stranaidea, pensato per coinvolgere direttamente la cittadinanza e un quartiere, quello di Barriera di Milano, così ricco di storie e di storia. Gli attori arriveranno sul territorio già tre giorni prima e si faranno guidare da chi lo abita, incontreranno le associazioni, gli artigiani, i negozianti, andranno nelle scuole per mettere insieme il materiale sul quale realizzeranno il tessuto drammaturgico. Da tutto ciò nascerà lo spettacolo di sabato 24 che sarà «fresco di giornata», come sottolineano da Stranaidea, perché basato su improvvisazioni nate appunto da quanto racimolato e, soprattutto, sarà in costante dialogo tra attori e pubblico.



● Il progetto è della Cooperativa Stranaidea

Il progetto proseguirà poi con un secondo evento teatrale in programma il 4 dicembre alle 17, sempre al Museo Ettore Fico, che dopo un percorso di formazione per alcuni allievi della scuola di teatro Maigret e Magritte, vedrà nuovamente protagonisti gli spettatori che hanno partecipato all'appuntamento precedente che saranno ricontattati per realizzare una sorta di verifica, raccogliendo così impressioni, idee e riflessioni.

Ulteriori suggestioni saranno raccolte anche in altri due modi. Il primo è «l'anagrafe dei sogni», una sorta di ufficio virtuale dove sarà possibile registrare i propri sogni compilando un apposito modulo. Il secondo è la «Bottega dei Suoni e degli Odori», un immaginario inventario di rumori e profumi che verranno «catturati» e rinchiusi in un barattolo (info su [www.stranaidea.it](http://www.stranaidea.it)). A testimonianza di tutto ci saranno gli scatti di Alice Massano che fotograferà anche i luoghi e gli abitanti che meglio descrivono Barriera di Milano. [F.C.A.]

© BY NC ND AL CO. I DIRITTI RISERVATI

La Stampa, 10 dicembre 2016

**I sogni dei bimbi di Barriera**  
Sono stati raccolti per scrivere il copione di «Barriera è opera mia», progetto di teatro di Comunità della Cooperativa Stranaidea

PAOLO COCCORESE

Il piccolo Bayame sogna di avere «una piscina vicino a casa per andarci tutti insieme». Magari simile a quella dimentica di via Tollegno che il Comune non ha mai riaperto. Giulia, vorrebbe toccare il cielo con un dito volando su una ruota panoramica da costruire in un nuovo parco che adesso non c'è. Cristian, invece, quando chiude gli occhi desidera migliorare quello che c'è già: «Vorrei che la polizia arrestasse i distruttori di giochi e le persone che fanno baldoria». Questi, sono solo alcuni dei sogni raccolti per scrivere il copione di «Barriera è opera mia», il progetto di teatro di Comunità della Cooperativa Stranaidea che sabato ha animato il palco del Museo Ettore Fico. Barriera di Milano è stata la vera protagonista. Tutta, anche nei desideri dei suoi residenti più piccini.

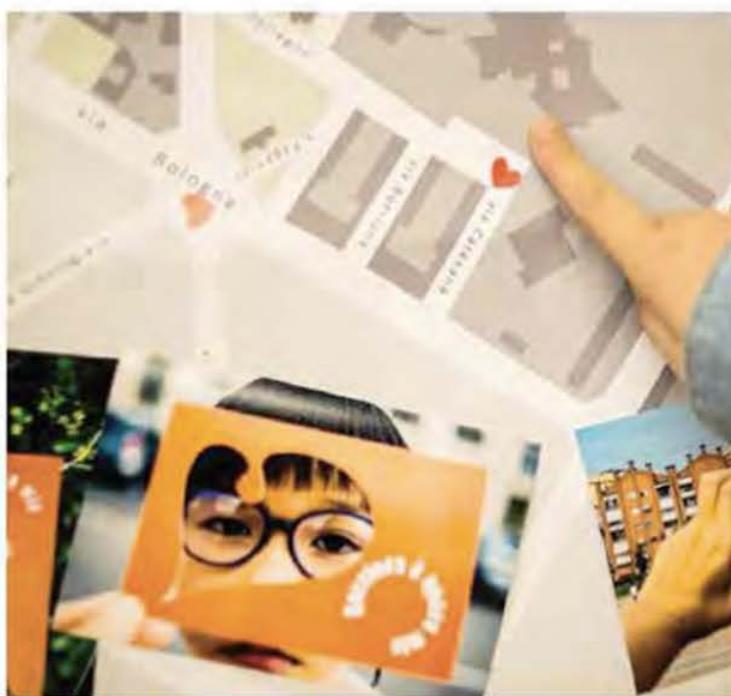


#### Alle elementari

Per costruire lo spettacolo, gli operatori di Stranaidea hanno fatto il tour delle scuole. Sono entrati nelle classi dell'elementare Gabelli, Pestalozzi e della media Viotti. «Abbiamo fatto disegnare le mappe del territorio e fatto scegliere un sogno per il futuro. In fondo, non c'è niente di migliore che partire dai bambini per pensare alla Barriera che verrà» dicono Marco Fiorito e Anna Carla Bosco che hanno condiviso l'impegno con le associazioni «Una Teatro» e «Maigret e Magritte». Così, è stato tratteggiato un profilo del borgo ironico, idealista, ma anche molto severo.

#### Piste ciclabili e orto

L'anagrafe dei sogni guarda al futuro. Ma evidenzia anche le cose che mancano. Tipo le piste ciclabili. Giorgia la desidera in



**Circoscrizione 6/ Barriera di Milano**

# Giostre e piscine Il futuro nei sogni dei bambini



**Marco Fiorito**  
È l'ideatore della raccolta di sogni dei bimbi di Barriera

piazza Foroni, mentre Irene la vede costruita al posto del Trincerone di via Sempione. Poi, i bambini sognano una piscina. Quella del Sempione non basta. Così, meglio andare per orti. I bambini di Barriera chiedono verde e spazi da coltivare. Giorgia è chiara sul tema: «Vorrei un orto nel mio cortile con le carote, i pomodori, l'insalata, un orto che ho sognato di avere da sempre». Non male in uno dei quartieri più grigi della città.

#### Sicurezza

Nella lista di sogni, i bambini pretendono più sicurezza. Nisar chiede che «il mio quartiere non puzzi, che non facciano rumori di notte e siano educati».

Natalia domanda che si metta fine «alla produzione di diossina proveniente dai fumi dei roghi dei campi rom». Sokhna vorrebbe «Crescere forte e senza preoccupazioni». Le famiglie dei figli di Barriera spesso devono affrontare più di un problema. «Sogno di aiutare mamma e papà a lavorare» dice la piccola Blessing. Mentre la piccola Yi guarda al paese d'origine dei suoi genitori. «Vorrei tornare in Cina». Sogni diversi di uno stesso borgo. «La Barriera disegnata dai piccoli deve convivere con l'insicurezza. Ma questo è un quartiere vivo - aggiunge Fiorito -. Il più vivo della città».

© FINE/AGENZIA/DIRITTO RISERVATO

## ALLEGATO 4

***Barriera è opera mia, progetto 2015***

Il teatro è la vita: contemporaneamente  
la stessa cosa e qualcosa di diverso.

*Peter Brook*

**Presupposti**

La cooperativa Stranaidea ha ideato e sviluppato il progetto *Teatro di Giornata* a partire dal 2012, definendo ed implementando il modello di intervento grazie alla collaborazione ed ai rimandi delle diverse realtà che nel tempo vi hanno partecipato (istituzioni locali, centri culturali ed artistici, associazioni e realtà aggregative e ricreative, artisti, comunità locali, docenti e studenti universitari).

Il progetto si basa sulla convinzione che l'essenziale dell'azione culturale si trova al centro del processo di creazione artistica, mirando ad ampliare sia i luoghi di creazione e produzione artistica sia le persone da essi coinvolte ed interessate.

Se l'arte è in grado di generare valore socio-culturale e realizzare un intervento sociale nei confronti della comunità locale, crediamo che la contaminazione e l'incontro con un contesto sociale possa ispirare ed intervenire nell'arte stessa. La prospettiva può essere invertita: non solo l'intervento sociale vede nell'esperienza artistica un alleato ma anche l'arte incontra nel sociale e nella comunità un luogo di riscoperta e di rinascita.

L'esperienza realizzata finora ci ha permesso di riconoscere *Teatro di Giornata* come una occasione di riscoperta e valorizzazione del patrimonio culturale locale, materiale ed

immateriale: dal paesaggio ai monumenti, dalle opere presentate nei luoghi culturali (teatri, musei, biblioteche etc.) alle tradizioni locali, dal patrimonio del passato da preservare a quello da continuare a creare e costruire. Il progetto si è andato delineando come strategia innovativa di *audience development* e *community engagement*, avvicinando artisti ed opera artistica al proprio pubblico e promuovendo processi di condivisione e co-creazione.

Con questa proposta progettuale intendiamo attestare *Teatro di Giornata* come pratica artistica partecipativa, dotata di tecniche, metodologie e strumenti specifici, replicabile e riproducibile su piccola e grande scala sia a livello locale sia a livello internazionale.

Intendiamo realizzarlo affiancando alla sperimentazione del progetto sul territorio cittadino le seguenti azioni:

- Valutazione scientifica del metodo e dei suoi risultati a cura del Dipartimento di Psicologia dell'Università degli Studi di Torino
- Sperimentazione di un modello formativo rivolto ad artisti ed operatori culturali su tecniche e metodologie partecipative
- Collaborazione con un luogo culturale (museo) per esplorare e coinvolgere in attività artistiche la comunità locale
- Utilizzo delle opportunità del digitale per promuovere processi di co-creazione e creazione collettiva
- Promozione e diffusione della metodologia al fine di porre le basi per una rete di organizzazioni, a livello locale e internazionale, che la sviluppi
- Coinvolgimento di nuove associazioni culturali nel partenariato di progetto.

### **Obbiettivi**

- Implementare *Teatro di Giornata* come metodologia innovativa di intervento artistico partecipativo riproducibile e ripetibile in campi e contesti diversi

- Verificare in modo scientifico la metodologia di intervento ed i risultati del progetto in materia di *audience development* e *community engagement* e sviluppare modalità innovative di inchiesta in eventi culturali
- Promuovere un processo di riappropriazione e ri-valorizzazione del patrimonio culturale (materiale e immateriale), come elemento fondante di relazioni ed esperienze di vita condivise da una comunità
- Avvicinare nuovi pubblici alle attività culturali ed artistiche, favorendone il coinvolgimento, l'inclusione e la socializzazione, anche attraverso l'uso del digitale
- Formare artisti ed operatori culturali all'approccio partecipativo attraverso l'utilizzo di tecniche specifiche
- Coinvolgere la comunità locale attivamente valorizzandone le esperienze personali e collettive attraverso la rielaborazione artistica e creando eventi culturali che rispondano a tematiche di attualità ed interesse per la comunità stessa
- Favorire l'incontro tra i diversi soggetti presenti sul territorio e tra le diverse fasce della popolazione superando differenze generazionali, sociali e territoriali (con particolare attenzione alle fasce giovanili ed ai soggetti svantaggiati).

### **Risultati attesi**

- Un format di intervento artistico verificato trasferibile e replicabile su grande e piccola scala
- Incremento del pubblico che frequenta le attività artistiche e culturali offerte dal territorio
- Nuove competenze e metodologie relative a *audience development* e creazione partecipata acquisite da artisti e istituzioni culturali
- Aumento della conoscenza e del senso di appartenenza della comunità locale verso il patrimonio culturale locale ed aumento della partecipazione ad attività ad esso connesso

- Consolidamento ed allargamento della rete territoriale locale
- Formati digitali interattivi per la co-creazione artistica di contenuti.

### **Il patrimonio culturale materiale e immateriale**

*Teatro di Giornata* è un progetto che coinvolge artisti, abitanti, istituzioni culturali e comunità locali nella riscoperta e rivalutazione del patrimonio culturale locale del loro territorio attraverso un approccio partecipativo.

Per patrimonio culturale intendiamo quell'insieme di risorse, ereditate dal passato in diverse forme e aspetti – tangibili e intangibili, includendo monumenti, siti, paesaggi, abilità, pratiche, conoscenze ed espressioni della creatività umana, così come le collezioni conservate in musei, biblioteche ed archivi. Si tratta di un patrimonio materiale ed immateriale che è in continua evoluzione e cambiamento e di cui tutti i cittadini sono responsabili e di cui sono portatori. La riscoperta del proprio patrimonio culturale passa attraverso la riscoperta di quelle esperienze, tradizioni, competenze di cui ogni persona è portatrice e che condivide con le persone della propria comunità.

Anche a livello di politiche culturali dell'Unione Europea, il patrimonio culturale è considerato uno dei principali temi di ricerca e sviluppo nell'ottica di renderlo più sostenibile, accessibile e partecipato. (European Agenda for Culture, Workplan 2015-2018 su “participatory governance of Cultural Heritage”, etc.). Il patrimonio culturale è considerato infatti una delle forze più potenti per creare coesione sociale, favorire un forte senso di appartenenza, partecipazione e responsabilità, promuovere la diversità culturale.

Da un lato il progetto accompagna la comunità locale a riscoprire e rivalorizzare il proprio patrimonio culturale, anche riconoscendosene come creatori, dall'altro accompagna le istituzioni a riscoprire la comunità locale come risorsa e come portatrice ed “esperta” del proprio patrimonio. Nel progetto la comunità locale è infatti coinvolta attivamente ed il

valore delle sue esperienze personali e collettive è riconosciuto e rafforzato attraverso l'esperienza artistica.

### **Audience development**

Le attività del progetto avvicinano le persone alla cultura, coinvolgendo diversi soggetti: artisti, comunità locale, istituzioni culturali. Nelle precedenti edizioni *Teatro di Giornata* ha dimostrato di raggiungere tutte le fasce di pubblico, sia a livello sociale sia generazionale, proprio perché contatta e si relaziona in modo personalizzato e specifico con ognuna di esse.

In questo caso sono gli artisti stessi che si muovono per andare ad incontrare il loro pubblico, ritrovando le persone negli spazi del territorio che vivono e frequentano, i luoghi di cui sono essi stessi creatori ed inventori (organizzazioni, scuole, centri culturali, spazi pubblici, etc.).

Le modalità di incontro con gli artisti vengono definite nella fase di preparazione insieme alle persone stesse, adeguandole alle loro necessità ed ai loro bisogni. Un'attenzione particolare viene riservata ai gruppi sottorappresentati tra i fruitori dell'offerta culturale, come per esempio anziani, giovani e gruppi svantaggiati. La consapevolezza di essere la fonte di ispirazione principale per i contenuti degli spettacoli e delle installazioni artistiche, motiva le persone a partecipare e rafforza il senso di appartenenza e di responsabilità ed autorialità verso il patrimonio culturale della comunità stessa, di cui sono autori e portatori. La ricerca valutativa del Dipartimento di Psicologia di Comunità dell'Università di Torino verificherà il progetto anche dal punto di vista di sviluppo del pubblico e sarà l'occasione per identificare i criteri e le modalità più idonee al monitoraggio ed alla valutazione. La collaborazione tra ricercatori ed artisti permetterà di creare modalità innovative ed interattive

di raccolta dati in occasione di eventi culturali. La formazione realizzata e la collaborazione con gli operatori culturali permetteranno di promuovere e diffondere le competenze sullo sviluppo del pubblico e la co-generazione artistica sviluppate attraverso il progetto ed applicabili ad altri contesti e situazioni.

### **Il territorio di riferimento**

Per questa edizione abbiamo deciso di situare il progetto in un quartiere della città di Torino che riteniamo sia nelle condizioni più idonee per poter accogliere e mettere a frutto le ricadute del progetto. *Teatro di Giornata* è un progetto che ben si presta ad essere accolto in contesti di rinnovamento urbano e sociale poiché supporta ed affianca, con un intervento artistico professionale e di qualità, il lavoro di animazione e sviluppo di comunità e lascia in eredità competenze, metodologie e modalità concrete di intervento spendibili ed utilizzabili. Inoltre abbiamo deciso di partire, come luogo fulcro di scoperta ed incontro del territorio, da un'istituzione culturale di recente insediamento nel territorio, affiancandola e sostenendola nel lavoro di sviluppo del pubblico e di apertura alla comunità locale.

Il territorio in cui si realizza il progetto è la zona di Barriera di Milano e luogo di partenza per la riscoperta artistica del territorio e delle sue risorse è il Museo Ettore Fico, istituzione artistica e culturale di recente apertura.

### ***Barriera di Milano***

L'area di Barriera di Milano ha una dimensione di 2,3 chilometri quadrati, e una popolazione di 53.500 abitanti circa. L'ambito, situato nell'area nord della città di Torino e rientrante nel territorio della Circoscrizione 6, è caratterizzato da un nucleo centrale fitto e densamente abitato; da una fascia di edilizia residenziale pubblica e da una corona di aree industriali dismesse, simbolo della passata tradizione industriale ed operaia di questa parte di

città. La storia di Barriera di Milano rappresenta infatti un capitolo molto importante dell'evoluzione della città di Torino, della sua prima industrializzazione e dei suoi operai, delle sue diverse importanti ondate immigratorie. Dal punto di vista socio-demografico, il territorio è caratterizzato da un'elevata incidenza della popolazione straniera residente, proveniente per lo più dal continente africano e dai paesi nuovi membri dell'Unione europea. Da un punto di vista socio-culturale, Barriera di Milano è un quartiere caratterizzato da una forte identità, dalla presenza di un numero rilevante di associazioni no profit (circa 50) impegnate da anni nella cura della comunità locale e da un nucleo ristretto ma attivo di soggetti privati (anche del privato sociale) operanti nel settore della cultura. Infine, questo ambito è caratterizzato da elevate potenzialità legate alla concentrazione in questa parte di città delle trasformazioni urbane del prossimo futuro, a partire dalla Variante 200 al PRG di Torino e dalle previsioni di realizzazione della seconda linea di metropolitana. Il territorio è attualmente oggetto del progetto Urban Barriera, all'interno del Programma Integrato di Sviluppo locale, che ha avuto inizio nel 2011 e si concluderà a fine 2015. Urban Barriera di Milano ha agito sul piano fisico-ambientale, sul piano economico-occupazionale, su quello socio-culturale e attraverso un'azione di comunicazione e accompagnamento sociale.

Il progetto *Teatro di Giornata* prenderebbe l'avvio proprio in seguito della conclusione di tale intervento, contribuendo a consolidare il lavoro svolto e ad offrire uno spazio innovativo di protagonismo alla comunità locale.

### ***Museo Ettore Fico***

Il Museo Ettore Fico si trova in via Cigna 114, in prossimità dei Docks Dora, sede di innumerevoli studi d'artista, e si inserisce in un contesto sociale di grande varietà e notevole vivacità multi-etnica. Il Museo è stato inaugurato nel Settembre 2014, quindi è di recente inserimento sul territorio e il progetto costituirà un supporto per le attività di promozione

delle relazioni con il territorio e di connessione e incontro tra istituzione culturale, artisti ed abitanti. L'immobile che ospita il Museo Ettore Fico è parte di un ex complesso industriale che ha subito negli anni significative trasformazioni. Il MEF propone un'offerta culturale a carattere internazionale attraverso la realizzazione di mostre, eventi culturali, seminari, tavole rotonde e incontri, volta a interessare un vasto numero di persone attente all'arte moderna e a quella contemporanea. La programmazione espositiva, si articola su più livelli: il primo livello è dedicato a mostre monografiche di grandi maestri o collettive a carattere storico-didattico; il secondo livello a progetti con artisti contemporanei che intervengono direttamente negli spazi del museo; il terzo livello vede dialogare differenti discipline artistiche (moda, design, cinema, ecc). Accanto alla programmazione artistica, il museo realizza programmi educativi rivolti sia al mondo della scuola sia ai cittadini curiosi, di qualsiasi età e provenienza culturale, affascinati dalla scoperta di nuovi luoghi, dai linguaggi della contemporaneità, da inattesi strumenti di comunicazione e da inedite modalità di interazione. *MEF A.R.T. - Attività e Relazioni con il Territorio* è l'innovativo programma attraverso cui il museo si propone come un organismo pulsante sul territorio e per il territorio, un contributo alla crescita e allo sviluppo del tessuto urbano in cui sorge. Il progetto *Teatro di Giornata* collaborerà con *MEF A.R.T.* supportandosi reciprocamente nelle attività di scoperta del territorio, promuovendo processi di partecipazione e inclusione. Il museo ospiterà gli eventi artistici ed esporrà l'opera partecipata permanente che prenderà vita grazie al progetto stesso.

### **Modalità e tempi di realizzazione**

#### ***Mappatura e lavoro di rete***

La prima fase del progetto prevede una fase di mappatura e osservazione del territorio condotto in connessione con il Dipartimento Attività e Relazioni con il Territorio del Museo

Ettore Fico, con le istituzioni e con i servizi locali: in questa fase viene presentato il progetto a tutti gli *stakeholder* locali, vengono definiti incontri ed attività e favorita la messa in rete dei soggetti.

Durante questa fase viene anche realizzata una ricerca storica ed artistica sul territorio e sul patrimonio culturale (materiale e immateriale) che lo contraddistingue; la ricerca avviene in modo partecipato, attraverso la collaborazione degli abitanti e delle realtà incontrate. Inoltre vengono contattati gli artisti che operano a livello locale per definire e preparare eventuali collaborazioni durante l'evento ed in occasione della sua preparazione e promozione. Anche le scuole (elementari, medie e superiori) vengono contattate e coinvolte attraverso la proposta di laboratori per stimolare la riflessione e la condivisione di esperienze e vissuti legati al quartiere attraverso il gioco e la mediazione artistica.

Il lavoro di rete permette di aumentare la visibilità e promuovere i servizi e le attività culturali offerte sul territorio dalle diverse organizzazioni, oltre ad evidenziare elementi comuni ed affinità che possano costituire la base per nuovi legami e collaborazioni.

Questo momento è l'occasione per costruire le diverse possibilità di partecipazione dei singoli e delle organizzazioni all'evento artistico, che potranno consistere in attività organizzative, realizzazione ed animazione di mostre, installazioni e *performances*, oppure nella condivisione di proprie storie e vissuti con gli artisti.

### ***Giornate di incursione artistica nei territori***

Nella fase centrale del lavoro un gruppo di artisti (attori, musicisti, scenografi, fotografi) si muove per tre giornate nel quartiere, incontrando gli abitanti e le organizzazioni. Le forme di incontro tra gli artisti e gli abitanti vengono organizzate nella fase di preparazione e possono prevedere: partecipazione e visite alle attività regolarmente svolte da servizi e associazioni, proposizione e conduzione di attività specifiche (laboratori teatrali,

incursioni artistiche, installazioni interattive etc.), partecipazione a riunioni ed incontri. Obiettivo di queste giornate è la raccolta di storie e vissuti legate al quartiere ed al suo patrimonio culturale, ai suoi spazi ed ai suoi abitanti. Ogni artista sceglierà il modo che preferisce per nutrire la propria esperienza del luogo e stimolare la propria ispirazione. Si tratta di osservare, dare voce a visioni e punti di vista, crearne di nuovi, favorire una presa di parola, celebrare un luogo reale ed il mondo immaginario che lo popola.

### ***“Teatro di Giornata” - Lo spettacolo***

Nella sera della terza giornata, tutti coloro che gli artisti hanno incontrato sul territorio potranno assistere ad uno spettacolo dedicato al quartiere ed ai suoi abitanti durante un evento artistico realizzato all'interno del Museo Ettore Fico, appositamente adattato e trasformato per l'occasione.

L'intenzione è quella di coniugare l'attenzione al valore artistico con quello sociale: creare e realizzare una socialità diversa attraverso un nuovo evento rituale di incontro. Seppur basati su uno schema comune, ogni spettacolo è unico ed irripetibile, in quanto fondato sull'immediatezza e sulla personalità e le tecniche degli artisti coinvolti e delle persone da essi incontrate.

Lo spettacolo viene realizzato utilizzando le tecniche dell'improvvisazione teatrale: gli attori riportano di getto sulla scena esperienze vissute nei giorni di contatto con il quartiere, particolari osservati, immagini, aneddoti, osservazioni ricorrenti nei racconti degli abitanti. L'evento diventa un'occasione per rivedersi con nuovi sguardi e riconoscersi, incontrare i propri vicini, riappropriarsi di spazi comuni, riscoprire la propria comunità cogliendola da nuove prospettive, costruire una memoria collettiva. Lo spettacolo getta una luce su una realtà territoriale, basandosi su uno sguardo che non arriva da una generica autorità sconosciuta ma da persone concrete che la osservano e la raccontano attraverso

diverse forme artistiche e grazie alla collaborazione di coloro che la abitano e vivono quotidianamente.

Il pian terreno del museo sarà interamente dedicato alla realizzazione di installazioni artistiche partecipate, che prenderanno vita grazie al contributo ed alla collaborazione dei visitatori.

Le installazioni artistiche partecipate coinvolgono ulteriormente i partecipanti nel processo di creazione artistica, favorendo l'incontro ed il confronto tra gli abitanti e i visitatori e incentivando la partecipazione e la condivisione di idee e vissuti sull'abitare e scoprire il territorio. Tra le installazioni vi sarà un'Anagrafe dei Sogni, una collezione di barattoli per "catturare" suoni e odori del territorio, una mappa interattiva per raccontare storie ed eventi personali legati ai luoghi. Le installazioni interattive interrogano abitanti e visitatori in qualità di veri e propri esperti del territorio ed offrono loro una mediazione artistica e creativa per esprimere contenuti personali.

In questo spazio vengono anche presentate le foto del quartiere, delle persone che lo abitano e degli incontri con gli artisti, realizzate da una fotografa specializzata in reportage sociali con e per gli abitanti dei quartieri metropolitani. Si tratta di una restituzione artistica figurativa in cui lo strumento fotografico viene utilizzato sia come mezzo d'indagine sociale sia come sguardo artistico e trasformante portato sul territorio. Strade, momenti, eventi, scorci, attività, persone si ritrovano ad essere parte di una reinterpretazione e restituzione artistica dello stesso, che nasce grazie all'incontro con gli artisti.

Durante l'evento vengono realizzati parte degli interventi della ricerca valutativa: anche per i ricercatori questo sarà lo spazio di sperimentazione di modalità innovative e sperimentali per raccogliere impressioni, esperienze e giudizi del pubblico presente ad un evento culturale. La ricaduta dell'evento sugli abitanti è molto forte perché vedersi raccontare

sulla scena ha effetti benefici e mobilitanti: da un lato stimola la voglia di dire ancora e meglio in prima persona, favorendo una presa di parola, dall'altro nobilita e dà valore alle esistenze dei singoli che vengono portate e illuminate sulla scena, diventando parte di una storia più grande che è quella della città stessa.

### ***“Barriera è opera mia” - L'evento di comunità***

L'ultima fase del progetto si basa sulla mobilitazione ed attivazione che la prima fase di lavoro e l'evento *Teatro di Giornata* mettono in atto nel pubblico partecipante.

Circa un mese dopo l'evento *Teatro di Giornata* viene realizzato un nuovo evento artistico e di comunità con un coinvolgimento diretto delle realtà e degli abitanti incontrati, favorendo un percorso di appropriazione da parte della comunità locale dell'evento ad essa dedicato. Si tratta, in questo caso, di un evento in cui è la comunità a parlare di se stessa, grazie alla collaborazione con gli artisti.

Tutte le organizzazioni coinvolte e gli abitanti toccati dal progetto vengono ricontattati per realizzare una verifica del primo evento e raccogliere impressioni, idee e riflessioni da esso scaturiti. È un'occasione per i cittadini per aggiungere, riportare e condividere tutto ciò che avviene sul territorio ma anche per aggiungere i particolari e le storie e celebrare i luoghi che non sufficientemente sono stati trattati nel primo evento.

Tutti vengono invitati a partecipare attivamente, collaborando a diverso titolo alla creazione di un evento che questa volta veda gli abitanti stessi, affiancati dagli artisti, definire cosa raccontare del proprio territorio ed attivarsi per realizzarlo in prima persona.

Gli artisti affiancheranno i singoli e le organizzazioni nella ideazione e preparazione del contributo che ognuno vorrà e potrà portare all'evento finale e cureranno l'integrazione nell'evento stesso di tutte le proposte. La partecipazione dei singoli e delle organizzazioni potrà consistere in attività organizzative, realizzazione ed animazione di mostre e

installazioni, creazione e preparazione di *performances*. Una delle attività che *Teatro di Giornata* realizza nel territorio è quella di stimolare, raccogliere e dar voce anche a coloro che in un territorio o in un'organizzazione realizzano attività artistiche e/o creative: questa sarà l'occasione di metterle in atto, grazie alla collaborazione con gli artisti.

La partecipazione e collaborazione delle diverse realtà coinvolte, oltre a creare un'occasione concreta di incontro e collaborazione, favorirà anche un più forte sentimento di condivisione e di vicinanza tra i diversi gruppi coinvolti. La partecipazione degli abitanti a questo evento viene preparata e permessa grazie a tutto il lavoro realizzato in precedenza che permette loro di sentirsi a proprio agio, stimola l'interesse e la volontà di partecipare e contribuire in modo attivo e personale. L'evento è anche l'occasione per gli abitanti per scoprire e conoscere luoghi del proprio territorio in un contesto in cui vengono nobilitati e valorizzati.

Si tratta di un evento multidisciplinare in cui ogni abitante potrà partecipare e collaborare attraverso la forma artistica che preferisce: vi saranno *performances*, metodi partecipativi (come per esempio *human library*, scrittura collettiva, Loesje etc.), reportage fotografici partecipati, installazioni etc.

I materiali raccolti attraverso le installazioni artistiche partecipative nel primo evento e durante la giornata stessa verranno restituiti alla comunità dall'equipe di artisti attraverso una *performance*.

Per la preparazione di questo evento verranno anche sfruttati ed utilizzati i social media come strumenti di partecipazione e co-creazione di opere partecipative attraverso specifiche proposte realizzate e costruite in seno al progetto. Alcune di esse sono già state sperimentate nelle passate edizioni ed in questa verranno implementate e migliorate. I

materiali raccolti attraverso queste proposte verranno presentati in occasione di questo evento.

La cura da parte degli artisti di *Teatro di Giornata* è quella di integrare gli apporti di tutti all'interno della stessa veste artistica in un evento, dotato di una sua unitarietà e una specifica veste artistica.

L'evento sarà anche l'occasione per inaugurare una **INSTALLAZIONE ARTISTICA PARTECIPATIVA PERMANENTE**, realizzata grazie al contributo ed alla partecipazione degli abitanti. Il disegno artistico di quest'opera verrà concepito dagli artisti insieme al Museo Ettore Fico e, eventualmente, ad artisti locali che il museo intenda coinvolgere. L'opera sarà appositamente studiata per nascere grazie alla collaborazione dei cittadini e sarà dedicata al territorio. Il Museo Ettore Fico accoglierà ed esporrà l'opera, creata dagli abitanti e dedicata al quartiere in cui si trova. Eventualmente sarà anche possibile costruire per l'opera un percorso itinerante in modo che venga esposta, in momenti specifici e particolarmente significativi, anche in altri luoghi del territorio. L'opera è una creazione artistica permanente che resterà sul territorio anche dopo la fine del progetto.

### **Formazione per artisti e operatori**

All'interno del progetto è previsto anche un percorso di formazione su metodi partecipativi e di co-creazione artistica rivolto agli allievi della scuola di improvvisazione Maigret & Magritte. La scuola ha collaborato e promosso *Teatro di Giornata* nelle precedenti edizioni e molti dei suoi allievi hanno dimostrato motivazione a collaborare ed interesse rispetto alle tecniche ed alle metodologie che contraddistinguono il progetto.

Abbiamo così deciso di sperimentare una formazione, che abbinata teoria, laboratori, ed apprendimento esperienziale, concentrandoci sul trasferimento di competenze che avviene nel corso del progetto e strutturandolo in un percorso formativo specifico. Questo percorso formativo diventerà parte della metodologia di *Teatro di Giornata*, contribuendo a garantire le ricadute a lungo termine.

Il percorso formativo sarà gestito e curato dagli artisti del progetto e prevederà: incontri con gli artisti, *workshop* e seminari su tecniche partecipative, apprendimento esperienziale, rielaborazione teorica, accompagnamento alla realizzazione di creazioni artistiche originali ispirate al territorio ed alla relazione con gli abitanti che verranno presentate ed esposte in luoghi culturali ed aggregativi del territorio.

I partecipanti alla formazione avranno la possibilità di osservare e sperimentare le tecniche apprese all'interno dell'esperienza diretta con gli abitanti ed il territorio in cui si svolge il progetto. Crediamo infatti che l'esperienza concreta di incontro e confronto con la comunità locale sia fondamentale per sviluppare le competenze necessarie per il lavoro di *audience development* e costruzione di comunità attraverso l'esperienza artistica. Sperimentare un percorso formativo, che si può rivolgere ad artisti, operatori culturali, referenti di associazioni e di istituzioni, ci permetterà di allargare l'impatto del progetto sui territori in cui viene realizzato.

### **Seminario di presentazione e diffusione del metodo**

A conclusione del progetto intendiamo realizzare un seminario di presentazione del progetto nell'ottica di porre le basi per la creazione di una rete multidisciplinare di organizzazioni che, a livello locale ed internazionale, implementino e sviluppino progetti artistici partecipativi. Il seminario sarà l'occasione per presentare i risultati della ricerca

valutativa e la metodologia ridefinita e migliorata grazie alla valutazione stessa. Inoltre sarà l'occasione per promuovere l'utilizzo di tecniche partecipative ed il percorso formativo sviluppato nel corso del progetto. Uno spazio verrà dato anche allo sfruttamento delle opportunità del digitale nella co-creazione di contenuti finalizzati ad un risultato artistico. Infine sarà l'occasione per confrontarsi con altre realtà ed organizzazioni e porre le basi per un *network* locale ed internazionale.

### **Progetto artistico**

I linguaggi prevalenti sono quelli delle arti performative (improvvisazione teatrale e musicale) e quello delle arti partecipative attraverso la creazione e l'utilizzo di installazioni artistiche interattive per dialogare con il pubblico e con la comunità. L'approccio del Teatro Sociale e di Comunità è quello che sta alle base di tutto il progetto e delle tecniche specifiche in esso realizzate. Improvvisazione teatrale, arti partecipative e teatro sociale sono forme artistiche che implicano un coinvolgimento del pubblico in quanto co-autore dell'opera artistica, trasformando gli individui da consumatori a produttori dell'offerta culturale.

Queste scelte artistiche non condizionano solo l'aspetto performativo ed estetico del progetto e degli eventi creati, ma lo caratterizzano profondamente anche per il tipo di relazioni e di processi comunicativi che innescano con la comunità di riferimento e per la grande importanza che danno alla dimensione dell'ascolto del territorio incontrato e delle persone che lo abitano.

La mediazione artistica ha un ruolo fondamentale nell'accompagnare il percorso di attivazione e di stimolo dei meccanismi creativi di chi partecipa: offre spunti di ispirazione, lascia spazio alle storie ed ai vissuti personali legati al patrimonio culturale, e mette a disposizione nello stesso tempo una forma artistica all'interno della quale esercitare la creatività personale.

I linguaggi artistici utilizzati facilitano la trasposizione e offrono alle persone coinvolte un mezzo per rielaborare ed agire: così l'azione artistica diventa un primo segno di espressione, che è anche il primo passo di una vera e propria messa in azione.

### ***Improvvisazione teatrale***

L'ascolto, l'attenzione, la disponibilità alle proposte degli altri, la creazione collettiva sono elementi fondanti delle tecniche di improvvisazione. Per poter improvvisare bisogna saper integrare le proprie idee con quelle degli altri, sapendo inserire le imprevedibili novità portate dagli altri in una creazione unica ed originale.

Questa tecnica permette agli attori di raccogliere le suggestioni del territorio e di restituirle con grande immediatezza trasformate in scene teatrali che mantengono la freschezza dell'esperienza vissuta e rielaborata dopo pochissimo tempo direttamente sulla scena (dopo diverse ore di *training* e condivisione con tutto il gruppo di artisti ed attori) offrendo agli spettatori del posto nuovi sguardi su di sé. L'improvvisazione permette agli artisti di realizzare uno spettacolo immediatamente successivo all'incontro con gli abitanti, mantenendo alto il livello di coinvolgimento ed interesse suscitati dall'incontro diretto. Inoltre l'improvvisazione permette di mantenere, anche durante l'evento, un costante dialogo e confronto con il pubblico presente: le persone del pubblico possono rispondere, commentare e precisare, integrando ciò che avviene sulla scena. Le installazioni, che vengono proposte subito prima degli spettacoli, grazie all'improvvisazione possono diventare elementi di drammaturgia.

L'improvvisazione si è dimostrata avere un potere straordinario di rafforzare e muovere le persone ed il loro sguardo: l'emozione di sentirsi chiamati in causa, vedere la propria città e la propria vita portati sulla scena, visti con occhi diversi, suscitano la voglia di verificare, di andare a vedere e di aggiungere, versioni e particolari. La collaborazione che gli

artisti richiedono al pubblico per creare sulla scena, suscita il desiderio e la motivazione per aderire e partecipare in prima persona ad un processo artistico, facendosene autori.

### ***Arte partecipativa***

Le installazioni artistiche create *ad hoc* per *Teatro di Giornata* e proposte durante le diverse fasi del progetto si inseriscono nella cornice dell'arte partecipativa, forma di arte contemporanea in crescente espansione e particolarmente vicina agli obiettivi di *Teatro di Giornata* in quanto fortemente orientata alla partecipazione, alla transattività, all'interazione sociale, alla collaborazione tra autori e spettatori. Le opere di arte partecipativa si riferiscono a un'estetica relazionale (Bourriaud, 1998), che accomuna tutte quelle forme d'arte che a partire dagli anni '90 hanno rivolto particolare attenzione al *feed-back* degli spettatori, i progetti artistici festivi, collettivi o partecipativi che esplorano le potenzialità della relazione con l'altro, quelle che propongono in quanto opere d'arte momenti di partecipazione sociale o esperienze interpersonali. Si tratta di forme d'arte che assumono come tema centrale l'essere insieme, l'elaborazione collettiva del senso, che innescano meccanismi di partecipazione e interazione, che prendono vita dalla relazione con lo spettatore, il quale diventa anche autore-creatore nel momento in cui contribuisce ad arricchirle di contenuto. Le installazioni di *Teatro di Giornata* in quanto opere d'arte partecipativa offrono un'opportunità perché la creatività dei visitatori si realizzi nel "qui ed ora" e si concentrano non tanto sull'oggetto o sulla persona ma sull'atto creativo. Questi atti creativi di abitanti, artisti e visitatori innescano una nuova visione e prospettiva sul mondo reale che assume nel progetto una proprietà non solo artistica ma trasformativa della realtà. In questo caso la funzione degli artisti di *Teatro di Giornata* non è solo quella di costruire qualche cosa di bello, ma anche e soprattutto quella di fungere da mediatori, tra lo spettatore e l'opera che, insieme agli artisti, questi andrà a creare. Le installazioni di *Teatro di Giornata* offrono la possibilità ai visitatori di esprimersi, lasciare

contributi, osservazioni e idee, nella maggior parte dei casi riferiti ai luoghi, ai territori nei quali il progetto si sta svolgendo. Inoltre offrono agli artisti informazioni e dati sui vissuti, le idee, le opinioni delle persone con cui si trovano ad interagire, venendo a costituire una sorta di archivio emotivo della comunità, contestualizzato nel qui ed ora del progetto.

### ***Teatro di comunità***

Il teatro sociale è una forma di teatro che si occupa dell'espressione, della formazione e dell'interazione di persone, gruppi, comunità attraverso attività performative che includono i diversi generi teatrali, il gioco, la festa, il rito, gli eventi e le manifestazioni culturali.

Il teatro non è in questo caso un metodo o uno strumento di lavoro ma è una condizione che si vive, in cui si fa un'esperienza di messa in gioco e messa in azione in una dimensione rituale, corale, relazionale.

Quella del teatro sociale è una modalità di lavoro che coniuga il lavoro teatrale con quello di comunità in uno stretto rapporto tra individuo e gruppo, a loro volta in relazione con la vita istituzionale. Questa forma di teatro pone un'attenzione particolare al contesto territoriale nei suoi aspetti storici, urbanistici, sociali e culturali: può quindi essere considerato un intervento volto a mobilitare relazioni personali e sociali, ma soprattutto a mobilitare relazioni interne ad una comunità.

Il teatro sociale e di comunità si propone quindi come invenzione e azione di socialità e di comunità, e come ricerca del benessere psicofisico dei membri di qualsiasi comunità attraverso l'individuazione di pratiche comunicative, espressive e relazionali capaci di creare riti e miti, spazi, tempi, corpi, indipendenti e concorrenti del sistema.

### **Ricerca valutativa su *audience development* e *community engagement***

La ricerca valutativa realizzata dal Dipartimento di Psicologia di Comunità dell'Università di Torino seguirà i principi della ricerca azione e dell'intervento *community-based*, vale a dire includendo una valutazione della teoria di intervento, tenendo in considerazione i concetti di ecologia sociale e sistema sociale, utilizzando strumenti adattabili a diversi tipi di comunità, richiedendo un orientamento qualitativo e quantitativo, coinvolgendo gli *stakeholder* locali in modo significativo.

La valutazione avrà 3 principali obiettivi:

- **Valutare il progetto nella sua totalità:** Dato che uno degli obiettivi del progetto è quello di definire e sviluppare ulteriormente una metodologia di intervento artistico e sociale, questo aspetto richiede una valutazione specifica. Particolare attenzione verrà riservata ai punti di forza e di debolezza nell'ottica di replicare il metodo in diversi contesti. In quest'ottica risulterà necessario combinare, accanto alla valutazione in itinere, una valutazione sia preventiva sia successiva alla realizzazione del progetto.
- **Audience development:** Poiché uno degli obiettivi del progetto fa riferimento all'*audience development*, la valutazione terrà in considerazione se verrà modificato il numero di persone che sul territorio oggetto dell'intervento partecipa a eventi culturali, le caratteristiche delle persone coinvolte, quali tipo di eventi culturali risulta più attraente etc.
- **Senso di comunità ed engagement:** Attraverso la riflessione sul patrimonio culturale, il progetto intende aumentare la conoscenza da parte degli abitanti delle risorse e ricchezze artistiche della loro comunità e favorirne il senso di appartenenza e di coinvolgimento. A questo proposito verrà verificato se la percezione del senso di comunità verrà modificata

così come la disponibilità a partecipare ed essere coinvolti nelle diverse attività, la creazione di reti e collaborazioni, etc.

In particolare, per valutare il progetto nella sua totalità, verrà utilizzata una **misurazione longitudinale costruita *ad hoc***, abbinata alla raccolta qualitativa di dati derivanti da *focus group* e da **tecniche di valutazione partecipative** che verranno specificamente sviluppate, per avere dati approfonditi della ricettività del metodo attraverso *setting* differenti. Particolarmente rilevanti saranno a questo proposito le interviste (di gruppo e individuali) con i testimoni privilegiati e gli *stakeholder* locali identificati. Queste interviste saranno utilizzate come principale strumento di verifica e monitoraggio, permettendo di ri-orientare e definire meglio il progetto nel corso del suo sviluppo.

La collaborazione tra artisti e ricercatori permetterà inoltre di dare vita a modalità innovative di inchiesta e di raccolta dati, sfruttando le installazioni artistiche realizzate dagli artisti ed ideandone di nuove mirate a raccogliere dati utili alla ricerca stessa. La creazione e sperimentazione anche di questi strumenti permetterà di arricchire il progetto di modalità di inchiesta e valutazione innovative ed utilizzabili sia nelle future edizioni sia in altri progetti culturali. I dati relativi alla verifica dell'*audience development* deriveranno soprattutto dall'analisi di dati secondari, ciò nonostante verranno utilizzati anche alcuni dati qualitativi: nello specifico alcune domande delle interviste con gli *stakeholder* locali verranno focalizzate su questo punto, così come alcuni punti negli incontri dei *focus group*. Per valutare la consapevolezza ed il coinvolgimento delle persone al patrimonio culturale del proprio territorio, interviste e *focus group* si focalizzeranno sui cambiamenti (o la mancanza di cambiamenti) che sono avvenuti rispetto alla partecipazione al progetto, ai limiti ed alle difficoltà così come ai punti di forza ed alle potenzialità, alle possibilità di sviluppo e di implementazione.

La ricerca ha anche lo scopo di definire gli specifici indicatori che permetteranno anche in futuro di monitorare l'andamento dei progetti realizzati con la stessa metodologia e di poter adattare il progetto e la metodologia stessa a diversi contesti ed aree di intervento, sia a livello locale sia internazionale.

### **Soggetti destinatari**

Il progetto si rivolge ad ampio spettro a tutti coloro che abitano e vivono il territorio oggetto dell'intervento, rivolgendosi e coinvolgendo indistintamente e con interventi mirati tutte le fasce di età.

Tutti gli *stakeholder* del territorio sono considerati nello stesso tempo collaboratori e destinatari del lavoro realizzato. Per la struttura del progetto, che prevede anche incursioni teatrali, installazioni negli spazi pubblici e passeggiate ed incontri nei luoghi più frequentati dei territori, anche i cittadini e gli abitanti che non sono coinvolti in attività associative potranno essere toccati e coinvolti. *Teatro di Giornata* è un progetto che favorisce e promuove l'accesso a diversi contesti teatrali e culturali di nuovi pubblici proprio perché li va ad incontrare ed ingaggiare nei loro ambienti e contesti di vita quotidiana, sostenendone e suscitandone la domanda culturale.

Soggetti destinatari sono anche gli allievi della scuola Maigret & Magritte e gli altri artisti coinvolti nel percorso di formazione, che avranno l'occasione di formarsi su tecniche partecipative e di co-creazione, imparando a cogliere nel reale e nelle comunità forme di ispirazione per la propria opera artistica.

Inoltre anche gli operatori culturali e sociali del territorio avranno la possibilità di formarsi e sperimentare grazie al progetto modalità innovative di coinvolgimento del pubblico.

## Fasi e tempi

Questo progetto è la diretta prosecuzione dell'esperienza realizzata nel 2012, sotto lo stesso titolo: *Teatro di giornata – Io, Moncalieri e gli altri*.

<b>Fase</b>	<b>Azione</b>	<b>Prodotto</b>	<b>Tempi</b>
Mappatura e coinvolgimento delle reti territoriali	Contatto e lavoro di rete con le risorse presenti nel territorio e primi incontri di rete	Lista dettagliata di <i>stakeholder</i> , luoghi, punti di interesse	Da Gennaio a Maggio/ Giugno 2016
Laboratori creativi ed artistici nelle scuole	Laboratori artistici nelle scuole del territorio dedicati alla relazione tra gli allievi ed il luogo in cui vivono	Realizzazione dei laboratori	Da Marzo 2016 a Maggio 2016
Giornate intensive degli artisti sul territorio e realizzazione dell'evento <i>Teatro di Giornata</i>	Gli artisti trascorrono le giornate sul territorio, realizzando incontri definiti nel lavoro di progettazione e momenti di libera scoperta. Realizzazione dell'evento <i>Teatro di Giornata</i> a conclusione delle 3 giornate intensive	Momenti di incontro artisti-comunità locale e spettacolo sul territorio	Maggio/Giugno 2016
Lavoro di rete per la creazione dell'evento di comunità <i>Barriera è opera mia</i>	Lavoro di coinvolgimento e condivisione con tutti gli attori coinvolti nel progetto per la realizzazione di un evento di comunità realmente partecipato	Coinvolgimento delle organizzazioni e delle realtà territoriali nell'evento <i>Barriera è opera mia</i>	Da Marzo a Giugno/ Luglio 2016
Evento di comunità <i>Barriera è opera mia</i> e presentazione dell'installazione partecipata permanente	Realizzazione dell'evento di comunità <i>Barriera è opera mia</i> grazie alla collaborazione tra artisti e comunità locale e presentazione dell'installazione partecipata permanente	Evento/ <i>performance</i> di comunità <i>Barriera è opera mia</i> e installazione partecipata permanente	Giugno/Luglio 2016

Ideazione e realizzazione dell'installazione partecipativa permanente	Ideazione e disegno grafico dell'installazione, promozione sul territorio, raccolta ed organizzazione dei materiali ricevuti dagli abitanti, creazione dell'installazione stessa	Installazione partecipativa permanente	Da Marzo a Giugno/ Luglio 2016
Valutazione e monitoraggio	Rielaborare e dare valore all'esperienza nella direzione di accompagnare giovani, artisti e sistema locale nel definire nuovi modelli e spazi di ricerca culturale e partecipazione	Focus, schede e questionari di valutazione e soddisfazione	Da Gennaio a Ottobre 2016
Ricerca valutativa	Creazione degli strumenti, somministrazione, raccolta e rielaborazione dei dati	Report di ricerca con valutazione ed analisi del progetto sotto diversi aspetti (progetto generale, <i>audience development</i> , <i>community engagement</i> )	Da Gennaio a Settembre 2016
Percorso formativo su tecniche partecipative	Realizzazione di un percorso formativo esperienziale su tecniche partecipative	Percorso formativo rivolto ad operatori culturali ed artisti su tecniche e metodologie partecipative	Da Gennaio a Luglio 2016

### Partners del progetto

Il gruppo di progetto si basa su alcuni partner che hanno dichiarato interesse a far parte del presente progetto ed hanno un ruolo definito e di un partenariato che andrà costituendosi durante la realizzazione del progetto. Reti locali ed organizzazioni territoriali incontrate nelle diverse fasi verranno via via coinvolte e considerate veri e propri partner progettuali.

Di seguito l'elenco dettagliato dei partner del presente progetto e la funzione che ognuno di loro svolgerà per la realizzazione delle attività previste.

### ***Cooperativa Stranaidea***

Soggetto ideatore ed attuatore del progetto, si occuperà della direzione artistica e del coordinamento del lavoro artistico e della sua stretta connessione con quello di comunità, di tutta la parte organizzativa necessaria per la realizzazione degli eventi.

### ***Museo Ettore Fico***

Il museo è stato inaugurato nel Settembre 2014, quindi è di recente inserimento sul territorio: il progetto supporterà il museo nelle sue attività di promozione e di relazione con il territorio e di connessione e creazione di incontri tra artisti ed abitanti. Il Museo Ettore Fico ospiterà uno dei due eventi del progetto ed ospiterà l'installazione partecipata permanente all'interno dei suoi spazi espositivi. Inoltre, attraverso il *MEF A.R.T.* accompagnerà il lavoro di scoperta del territorio e di costruzione di rete degli artisti sul territorio. Infine farà da tramite per il coinvolgimento di artisti locali nelle attività del progetto.

### ***Associazione Una teatro***

L'Associazione Una Teatro nasce nel 2008 per lavorare con le persone e le comunità attraverso la creazione artistica. L'obiettivo in campo teatrale ed artistico è quello di indagare temi della contemporaneità e produrre spettacoli e opere artistiche in cui l'urgenza delle tematiche trattate, la partecipazione e il coinvolgimento delle comunità attivino processi di promozione di consapevolezza, benessere e cambiamento. Da diversi anni collabora con la cooperativa Stranaidea nella realizzazione di progetti artistici e di sviluppo di comunità. Dal 2013 ha la sua sede operativa nel territorio di Barriera di Milano all'interno del co-working di Via Baltea - Laboratori di Barriera, uno spazio multifunzionale con laboratori artigianali, e spazi e servizi per i cittadini. Una Teatro curerà il progetto artistico, la creazione e la realizzazione di tutte le installazioni partecipate e, in collaborazione con il Museo Ettore Fico, dell'opera partecipata permanente che verrà esposta nel museo e lasciata sul territorio.

### *Associazione Maigret & Magritte*

L'Associazione di Idee Maigret & Magritte nasce come naturale potenziamento della già affermata Scuola di Teatro ([www.scuolamaigret.com](http://www.scuolamaigret.com)), operativa su territorio nazionale dal 1989. L'associazione, aperta al dialogo con istituzioni e organizzazioni, locali e internazionali, per sviluppare progetti culturali ed artistici, ponendo l'attenzione su progetti che riguardano il tessuto sociale e le problematiche di disagio contemporaneo. Produce spettacoli teatrali che affondano le loro origini in esperienze di vita ad alto impatto, che traduce in linguaggio teatrale con la convinzione che possano raggiungere un pubblico più vasto.

La scuola da più di vent'anni si rivolge a giovani ed adulti offrendo corsi di recitazione, dizione, improvvisazione e scrittura di primo e secondo livello, master, seminari, soggiorni di full immersion, esperienze di formazione-intervento e lezioni individuali. La scuola è un centro di produzioni artistiche e culturali, dove si allestiscono spettacoli e concerti, serate di letteratura con improvvisazioni teatrali, ed anche una etichetta discografica, dove si producono CD musicali. La scuola collabora con istituti scolastici, aziende ospedaliere, servizi assistenziali, comunità di recupero e realtà di quartiere particolarmente difficili. In questi luoghi interviene con laboratori teatrali il cui fine è raccontare attraverso la scrittura scenica quanto esattamente accade senza infingimenti o mediazioni, restituendo così corpo e voce a quei soggetti sociali che hanno bisogno di testimoniare le loro realtà esistenziali o professionali con dignità, poesia e determinazione.

L'associazione Maigret & Magritte realizzerà il coordinamento, il tutoraggio ed il monitoraggio del percorso formativo esperienziale su tecniche e modalità artistiche partecipative rivolto agli allievi della scuola.

### ***Università di Torino - Dipartimento di Psicologia***

La missione del Dipartimento di Psicologia di Comunità dell'Università di Torino è quello di promuovere la ricerca, le attività di formazione e di tirocinio nel campo della Psicologia. Tra le altre attività di cui si occupa il Dipartimento vi è anche l'implementazione e la valutazione di programmi e interventi innovativi e di particolare rilevanza. Attraverso accordi specifici con istituzioni, organizzazioni ed imprese pubbliche e private e associazioni, il Dipartimento sviluppa *partnership* per supportare la formazione, la ricerca, lo sviluppo, la valutazione e validazione di tecniche e metodi di intervento. Nello specifico, la sezione di Psicologia sociale e di comunità (area disciplinare M-PSI/05) si occupa dello sviluppo, monitoraggio, ricerca e valutazione di interventi di tipo psico-sociale, programmi di prevenzione e promozione della salute, sviluppo di comunità, *empowerment* e partecipazione.

In occasione del seminario di riflessione sulla prima sperimentazione del progetto *Teatro di Giornata* è iniziata la collaborazione e l'interesse da parte del Dipartimento a collaborare ai fini di uno studio, verifica e monitoraggio del progetto.

Il Dipartimento si occuperà della ricerca valutativa: definendo le modalità e le tecniche utilizzate, raccogliendo e rielaborando i risultati raccolti. Docenti del Dipartimento si occuperanno della supervisione scientifica e metodologica della ricerca stessa e delle attività ad essa connesse.

La ricerca valutativa porterà anche alla pubblicazione di articoli a livello locale ed internazionale riferiti al progetto, alle metodologie implementate ed alle ricadute su breve e lungo periodo.

#### **Promozione e rassegna stampa**

La comunicazione relativa al progetto è costituita da una strategia visiva identitaria che racconta *Teatro di Giornata* come un prodotto fresco e genuino, che nasce a Km0, ovvero

grazie alla collaborazione delle risorse presenti in ogni territorio in cui il progetto si realizza. L'identità visiva del cartoccio del latte fresco, permette di identificare immediatamente il progetto e le sue caratteristiche attraverso un linguaggio metaforico vicino al vissuto ed all'esperienza delle persone stesse. Su queste modalità sono stati basati il modello e la linea di comunicazione del progetto, concepito come un prodotto originale realizzato grazie ai contributi degli abitanti di un territorio e del pubblico, prodotto che viene creato e consumato "fresco".

La promozione del progetto verrà effettuata su due livelli: il primo attento alla comunicazione del progetto *Teatro di Giornata* nel suo insieme (con elementi di unitarietà che richiamino a tutte le iniziative che esso presenta), il secondo attento all'elemento territoriale (con una forte attenzione al territorio specifico in cui si svolge l'iniziativa).

Entrambi i livelli verranno comunicati attraverso tre differenti sistemi:

Il **sistema cartaceo**, attraverso la realizzazione di cartoline e locandine del progetto e dell'azione *Teatro di Giornata* per comunicare in modo forte la particolarità e l'unitarietà che contraddistingue ogni azione ed ogni singolo spettacolo realizzati sul territorio. Nello stesso tempo il cartaceo permetterà agli artisti di lasciare un invito scritto con un chiaro riferimento a tutte le persone incontrate durante le giornate di incursione nei territori.

Il **sistema web**, attraverso l'aggiornamento del sito espressamente dedicato al progetto *Teatro di Giornata* ([www.teatrodigiornata.it](http://www.teatrodigiornata.it)). Il sito ha l'obiettivo di descrivere e presentare la metodologia e le caratteristiche specifiche del progetto *Teatro di Giornata* e fornisce inoltre la descrizione e documentazione relativa alle passate edizioni, dando una particolare rilevanza e visibilità al progetto in corso. Si tratta di un sito interattivo che permette la collaborazione e la partecipazione dei visitatori. Il sito ha diverse sezioni in cui sono catalogati ed esposti tutti i materiali raccolti attraverso le installazioni partecipate nei

singoli territori. Il sito ha quindi la duplice funzione di promozione della metodologia e degli eventi specifici e di luogo di catalogazione e raccolta interattiva, delle creazioni artistiche che nascono attraverso e grazie alla collaborazione del pubblico. Il sito sarà inoltre una vetrina per nuove realtà interessate ad accogliere il progetto in quanto racconta le precedenti edizioni, descrive e spiega il format di intervento che forti delle esperienze passate è stato definito e sistematizzato. Accanto al sito resterà vivo anche il gruppo Facebook, modalità più vicina ed idonea per comunicare ai giovani, e per offrire pratiche interattive.

Al sito di *Teatro di Giornata* si potrà accedere con un link preferenziale da tutti i siti dei partner del progetto e dalla rete territoriale che si andrà via via costruendo.

**Il sistema dei media**, attraverso un ufficio stampa che si occupi della comunicazione durante tutte le fasi del progetto presso con i quotidiani e le riviste a livello territoriale e nazionale.

Anche i **social network** (Facebook, Instagram, etc.) verranno utilizzati per promuovere il progetto sia attraverso le pagine specifiche dedicate al progetto sia attraverso pagine create per progetti ed eventi del presente progetto. I social network vengono anche utilizzati come strumenti per facilitare la creazione artistica e la partecipazione creativa del pubblico alle diverse fasi del progetto. Alcune installazioni partecipate includono infatti i contributi inviati dagli utenti attraverso questi mezzi e la loro condivisione on-line e durante gli eventi. Al di là dell'obiettivo di base che è quello di creare *engagement* verso il progetto, in questo caso i social media diventano anche un mezzo ed uno stimolo alla creazione artistica partecipata. Il concetto di *User Generated Content* viene in questo caso utilizzato nell'ottica della creazione artistica partecipata e serve a favorire una forma di espressione artistica in cui il compito dell'artista è quello di costruire lo stimolo e la forma in cui permettere ad ognuno di esprimere la propria creatività artistica. Lo scambio con il pubblico,

anche attraverso i social media, non avviene a senso unico ma è invece uno scambio continuo: i contenuti, così come avviene nello spettacolo e nelle installazioni, sono sempre multi-direzionali.

### **Modalità previste per la verifica dei risultati**

Accanto alla ricerca valutativa realizzata dall'Università di Torino, ed in collaborazione con essa, verrà messo in atto il sistema di monitoraggio e valutazione interno al progetto che è stato definito ed implementato nelle passate edizioni.

Obiettivi del sistema di monitoraggio/valutazione sono:

- Rilevare ed analizzare il livello di raggiungimento degli obiettivi progettuali (dimensione dei risultati)
- Rilevare ed analizzare il livello di realizzazione delle attività realizzate nell'ambito del progetto (dimensione dei processi)
- Rilevare ed analizzare il livello di soddisfazione o "qualità percepita" dal sistema cliente: utenti finali, partner progettuali relativamente agli elementi individuati come principali fattori di qualità del progetto
- Favorire un processo di apprendimento culturale ed organizzativo che spinga i diversi enti *partner* del progetto a valorizzare i punti forti e ad intervenire tempestivamente sui punti deboli dell'organizzazione
- Sostenere la riprogrammazione continua delle attività progettuali e la presa di decisioni a partire dall'analisi condivisa di dati qualitativi e quantitativi nell'ottica del miglioramento continuo.

Con l'obiettivo di strutturare il processo di rilevazione dei dati, le azioni di monitoraggio e valutazione sono partite dall'individuazione dei fattori, indicatori e standard di valutazione da utilizzare come riferimento per la valutazione lungo tutto l'arco di sviluppo

temporale del progetto e dalla definizione delle responsabilità, della tempistica e degli strumenti da utilizzare.

In particolare, rispetto alle diverse fasi di lavoro sopra definite, si definiscono a priori e a titolo esemplificativo i seguenti fattori:

<b>Fase/Azione</b>	<b>Obiettivo</b>	<b>Indicatore/i di verifica</b>	<b>Livello di soddisfazione</b>	<b>Strumenti di rilevazione</b>
Progettazione esecutiva	Alto Livello di coinvolgimento del gruppo di lavoro	N° di presenze alle riunioni	Almeno 90%	Verbali incontri
Mappatura ed osservazione dei territori	Contatto e coinvolgimento di <i>stakeholder</i> , associazioni, enti, luoghi, punti di interesse nei diversi territori	N° di <i>stakeholder</i> , associazioni, enti, luoghi, punti di interesse coinvolti per territorio	Almeno 10	Lista di contatti creata dal gruppo di lavoro
Laboratori artistici nelle scuole	Coinvolgere le scuole e gli allievi nel progetto attraverso lo stimolo alla riflessione e allo scambio sulla tematica dell'abitare	N° scuole coinvolte N° classi coinvolte per ogni scuola	Almeno 3 Almeno 2 per scuola	Lettere di richieste inviate alle scuole Appunti di laboratorio
Giornate di incursione degli artisti sul territorio	Incontro artisti-comunità locale	N° di persone ed enti incontrati sul singolo territorio per ogni artista	Almeno 20 per artista tot 160	Lista di contatti e appuntamenti fissati, diario artisti
Realizzazione dello spettacolo ed evento <i>Teatro di Giornata</i>	Partecipazione delle persone coinvolte ed incontrate e degli abitanti	N° di spettatori presenti	Almeno 150	Conteggio delle persone presenti
Evento partecipato <i>Barriera è opera mia</i>	Realizzazione dell'evento di comunità che racconti e restituisca l'esperienza al quartiere coinvolgendo attivamente la comunità locale	N° di persone presenti	Almeno 200	Conteggio delle persone presenti

Realizzazione di una installazione partecipativa permanente	Partecipazione attiva degli abitanti alla creazione dell'installazione	N° di persone che collaborano attivamente all'installazione	Almeno 100	Conteggio delle persone partecipanti
Realizzazione di un percorso formativo su tecniche partecipative rivolto agli allievi della scuola dell'associazione Maigret e Magritte	Partecipazione degli allievi della scuola	N° di persone coinvolte nel percorso formativo  Livello di soddisfazione del gruppo partecipante	Almeno 15  Più del 70% soddisfatto	Registro iscritti al percorso di formazione  Questionario di rilevazione soddisfazione
Comunicazione e promozione del progetto	Dare visibilità al progetto e al prodotto attraverso promozione cartacea e rassegna stampa e sito	N° e descrizione materiali prodotti  N° materiali diffusi  N° di articoli e recensioni  N° visite al sito	Almeno uno per evento  Almeno 1000  Almeno 4  Almeno 1000	Copia volantini creati  N° volantini distribuiti Rassegna stampa e copia articoli e recensioni N° visite al sito

## Sostenibilità

In un momento come quello attuale crediamo fondamentale soffermarsi sulla autosostenibilità delle azioni e degli interventi nel tempo e su ciò che il progetto lascia sui territori attraverso le sue azioni. Il progetto lascerà in eredità alle organizzazioni dei territori incontrati un sistema innovativo di collaborazione, di esplorazione e di creazione di nuove reti, utilizzabile in futuro per la promozione del proprio territorio, l'esplorazione e raccolta di bisogni, idee e vissuti degli abitanti. Le organizzazioni e gli artisti coinvolti acquisiranno e saranno in grado di riproporre degli strumenti innovativi da utilizzare nella promozione delle loro attività e nell'esplorazione e raccolta di bisogni, idee e vissuti legati al quartiere, acquisendo nuove capacità di esplorare, accogliere e rispondere alle tematiche emerse. Il lavoro di creazione porta con sé, al di là di una classica trasmissione di conoscenza, una capacità metodologica che favorisce anche la capacità di inventare ed adattare autonomamente ad un tema uno strumento di mediazione artistica ed interattiva. Come

abbiamo potuto constatare nelle precedenti edizioni del progetto, la proposta di creazione di rete e di messa in azione realizzata da un ente esterno per un progetto specifico permette di superare divisioni e conflitti che spesso abitano un territorio, favorendo la ricostruzione di legami e relazioni. La metodologia di *Teatro di Giornata* favorisce l'incremento e la nascita di relazioni tra le organizzazioni locali, sia a livello di comunicazione sia a livello di vere e proprie collaborazioni, alla condivisione di spazi ed alla realizzazione di iniziative in comune. Molto spesso la mancanza di comunicazione porta al moltiplicarsi di iniziative e ad un dispendio di energie e risorse che si rivelerebbero molto più utili se concentrate e condivise in progetti comuni.

Il progetto lavora inoltre sul patrimonio culturale ed artistico locale, nel senso più ampio del termine, favorendo processi di riscoperta e di riappropriazione dello stesso da parte degli abitanti ed offrendo concrete attività e modalità di partecipazione. In un primo tempo queste ultime vengono create in seno al progetto ma restano poi in dote alle organizzazioni locali. Molto spesso sul territorio e nelle singole organizzazioni ed associazioni si trovano grandi potenzialità e capacità che nel progetto *Teatro di Giornata* vengono identificate, esplicitate e sfruttate, permettendo agli abitanti ed alle organizzazioni locali di riscoprire il proprio potenziale che diventerà nuova risorsa per il territorio. Anche le istituzioni culturali coinvolte potranno godere degli stessi benefici in termini di miglioramento delle collaborazioni interne, rinnovamento e ampliamento dei contatti e delle collaborazioni con le realtà locali.

È anche nell'ottica della sostenibilità che abbiamo deciso di realizzare una ricerca valutativa che ci permetta di verificare in modo scientifico e secondo criteri sia qualitativi sia quantitativi i risultati del progetto a breve e lungo periodo e che ci permette inoltre di individuare elementi di successo ed elementi da implementare ulteriormente. L'elaborazione

e la realizzazione di un percorso formativo, rivolto ad artisti ed operatori culturali, ci permette di arricchire il progetto di un ulteriore elemento per garantirne l'impatto e le ricadute a lungo termine sul territorio. Il percorso infatti favorisce e sostiene la nascita di pratiche di co-creazione in diversi territori, rivolti agli abitanti ed al pubblico in luoghi e contesti diversi.

La creazione e lo sviluppo del digitale come complemento alle arti partecipative ci permette inoltre di creare un archivio e catalogo di pratiche partecipative che possano essere diffuse ed utilizzate al di là del progetto stesso, ampliando ulteriormente il pubblico raggiunto. La scelta di realizzare il progetto in un territorio che è stato oggetto di riqualificazione ci permette inoltre di affidare le esperienze acquisite, sia da organizzazioni ed istituzioni culturali, sia dagli abitanti del territorio, in un contesto in cui abbiano la possibilità di svilupparsi ulteriormente e gli spazi, materiali ed immateriali, per essere ancora utilizzati e sfruttati.

## BIBLIOGRAFIA

Acton, 2008.

Acton, M. (2008). *Guardare l'arte contemporanea*. Torino, Einaudi.

Adriani, 1979.

Adriani, G. (1979). *Joseph Beuys Lives and Works*. New York, B E S Pub Co.

Aime, 2002.

Aime, M. (2002). Da Mauss al MAUSS, in M. Mauss, *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Torino, Piccola biblioteca Einaudi, s.p.

Almenberg, 2010.

Almenberg, G. (2010). *Notes on Participatory Art. Toward a Manifesto Differentiating it from Open Work, Interactive Art and Relational Art*. Central Milton Keynes, Author House.

Althusser, 2000.

Althusser, L. (2000). La corrente sotterranea del materialismo dell'incontro. In Id., *Sul materialismo aleatorio*, a cura di V. Morfino & L. Pinzolo, Milano, Unicopli.

Armenzoni, in pubblicazione.

Armenzoni, F. (in pubblicazione). I VIAGGI TEATRALI DI S-CHIUSI NEI NEGOZI

SFITTI. Storia di un progetto pluriennale per le strade di Parma. In V. Fiore & S. Scattina (a

cura di), *Titolo in corso di definizione*, Imola, Cuepress (saggio consultato per gentile concessione dell'autrice).

Arrate, 2016.

Arrate, J.P.E. (2016). *Teatro Relacional: una estética participativa de dimensión política*.

[Tesi dottorale]. Universidad Complutense de Madrid.

Augé, 1993.

Augé, M. (1993). *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milano,

Elèuthera.

Augé, 1999.

Augé, M. (1999). *Disneyland e altri nonluoghi*. Torino, Bollati Boringhieri.

Bacci, 2008.

Bacci, R. (2008). In viaggio con lo spettatore, in S. Geraci (a cura di), *In cammino con lo spettatore. Laggiù soffia – Era – In carne ed ossa*, Firenze, La Casa Usher.

Bachelard, 1975.

Bachelard, G. (1975). *La poetica dello spazio*. Bari, Dedalo.

Baravalle, 2016.

Baravalle, M. (2016, Dicembre19). Curare e governare. Bourriaud e Obrist: la svolta relazionale della curatela, *Opera Viva Magazine*. <https://operavivamagazine.org/curare-e-governare/> [25/04/2023].

Barba, 1993.

Barba, E. (1993). *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*. Bologna, Il Mulino.

Bauman, 2001.

Bauman, Z. (2001). *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*. Roma-Bari, Laterza.

Bauman, 2002.

Bauman, Z. (2002). *Il disagio della postmodernità*. Milano, Mondadori.

Bauman, 2003.

Bauman, Z. (2003). *Voglia di comunità*. Roma-Bari, Laterza.

Beccaria, 2013.

Beccaria, M. (2013). Marinella Senatore. Building Communities. In ead. (a cura di), *Marinella Senatore. Building Communities. Costruire Comunità*. Catalogo delle mostre [Torino, Castello di Rivoli, 5 ottobre 2013-2 febbraio 2014; St. Gallen, Kunst Halle Sankt Gallen, 1 febbraio-13 aprile 2014; Berlin, Peres Projects, 15 settembre-15 dicembre 2012], Milano, Mousse Publishing, 32-55.

Benjamin, 1936.

Benjamin, W. (1936). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica e altri scritti sui media*. A cura di G. Schiavoni, Milano, BUR, 2013.

Bennett, 1997.

Bennett, S. (1997). *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*. London-New York, Routledge.

Bernardi, 1998.

Bernardi, C. (1998). Il teatro sociale. In Id. & B. Cuminetti (a cura di), *L'ora di teatro. Orientamenti europei ed esperienze italiane nelle istituzioni educative*, Milano, Euresis, 157-171.

Bernardi, 2004.

Bernardi, C. (2004). *Il teatro sociale: l'arte tra disagio e cura*. Roma, Carocci.

Bernardi et al., 2000.

C. Bernardi, B. Cuminetti & S. Dalla Palma (a cura di) (2000). *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*. Milano, Euresis.

Berselli & Pasquini, 2013.

Berselli, P. & Pasquini, S. (2013). Il teatro originario delle Ariette. *Ricerche di S/Confine, Dossier*(1), 43-51. <https://hdl.handle.net/1889/2278> [12/04/2023].

Bishop, 2004.

Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, 110, 51-79.

Bishop, 2005.

Bishop, C. (2005). *Installation Art: A Critical History*. New York, Routledge.

Bishop, 2006.

Bishop, C. (2006). *Participation*. London, Whitechapel Gallery.

Bishop, 2012.

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*.

London, Verso.

Bishop, 2015.

Bishop, C. (2015). *Inferni Artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*.

Roma, Luca Sossella Editore.

Boal, 1974.

Boal, A. (1974). *Teatro del Oprimido*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Boal, 1977.

Boal, A. (1977). *Il teatro degli oppressi: teoria e tecnica del teatro latinoamericano*. Milano,

Feltrinelli.

Boal, 1994.

Boal, A. (1994). *L'arcobaleno del desiderio*. Molfetta, La Meridiana.

Boal, 2009.

Boal, A. (2009). *L'estetica dell'oppresso. L'arte e l'estetica come strumenti di libertà*.

Molfetta, La Meridiana.

Böhme, 2010.

Böhme, G. (2010). *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*. Milano, Christian Marinotti Edizioni.

Bolter & Grusin, 2003.

Bolter, J.D. & Grusin, R. (2003). *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*. Milano, Angelo Guerini e Associati.

Bonami, 2015.

Bonami, F. (2015). *Il Bonami dell'arte. Incontri ravvicinati nella giungla contemporanea*,

Milano, Electa.

Bourriaud, 1998.

Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Dijon Presses du Reel.

Bourriaud, 2004.

Bourriaud, N. (2004). *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*. Milano, Postmedia Books.

Bourriaud, 2010.

Bourriaud, N. (2010). *Estetica relazionale*. Milano, Postmedia Books.

Bourriaud, 2014.

Bourriaud, N. (2014). *Il radicante. Per un'estetica della globalizzazione*. Milano, Postmedia Books.

Bria, 2018.

Bria, G. (2018). Take Me (I'm Yours). La trasformazione dell'opera d'arte. *Artribune*, <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2018/01/intervista-roberta-tenconichiara-parisi-mostra-hangarbicocca-milano/> [03/05/2023].

Burzyńska, 2016.

Burzyńska, A.R. (2016). *Joined Forces. Audience Participation in Theatre*. Berlin-London, Alexander Verlag Berlin-Live Art Development Agency.

Cameron & Coaffee, 2005.

Cameron, S. & Coaffee, J. (2005). Art, Gentrification and Regeneration. From Artist as Pioneer to Public Arts. *International Journal of Housing Policy*, 5(1), 39-58.

Cartuccia, 2013.

Cartuccia, C. (2013, Giugno 14). Tino Seghal, o del gesto. *DOPPIOZERO*. <https://www.doppiozero.com/tino-sehgal-o-del-gesto> [25/04/2023].

Casi, 2012.

Casi, S. (2012). *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*. Pisa, ETS.

Cavallucci, 2015.

Cavallucci, F. (2015). *Suzanne Lacy: Gender Agendas*. Catalogo della mostra [Milano, Museo Pecci, 14 novembre 2014-6 gennaio 2015], Milano, Mousse Publishing.

Carlson, 1980.

Carlson, M. (1980). *Performance. A Critical Introduction*. London-New York, Routledge.

Chang, 2013.

Chang, C. (2013). *Before I die*. New York, St. Martin's Griffin.

Chiappori, 2011

Chiappori, S. (2011). Report dalla città fragile. *La Repubblica*, 13 maggio 2011 [Recensione dello spettacolo di Gigi Gherzi]

Cruciani, 1993.

Cruciani, F. (1993). *Lo spazio del teatro*. Bari, Laterza.

Cruciani, 2006.

Cruciani, F. (2006). *Registi pedagoghi e comunità teatrali del Novecento*. Roma, Editoria e Spettacolo.

Cruciani & Ruzza, 2010.

Cruciani, F. & Ruzza, L. (2010). *Lo spazio del teatro*. Roma-Bari, Editori Laterza.

Dalla Palma, 2001.

Dalla Palma, S. (2001). *La scena dei Mutamenti*. Milano, Vita e Pensiero.

Davis, 1990.

Davis, M. (1990). *The City of Quartz: excavating the future in Los Angeles*. New York, Vintage [trad. it. *Città di quarzo: indagando sul futuro a Los Angeles*, Roma, Manifestolibri, 1999].

De Certau & Giard, 1990.

De Certau, M. & Giard, L. (1990). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. Santa Fe, Universidad Hibernoamericana. Departamento de Historia.

De Luca et al., 2004

De Luca, M., Gennari Santori, F., Pietromarchi, B. & Trimarchi, M. (a cura di) (2004). *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*. Roma, Luca Sossella Editore.

De Marinis, 2000.

De Marinis, M. (2000). *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*. Roma, Bulzoni.

De Marinis, 2008.

De Marinis, M. (2008). *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*. Roma, Bulzoni.

De Marinis, 2016.

De Marinis, M. (2016). *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*. Imola, Cue Press.

De Marinis, 2018.

De Marinis, M. (2018). *Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti*. Roma, Bulzoni.

De Oliveira et al., 1994.

De Oliveira, N., Oxly, N., Petry, M. & Archer, M. (1994). *Installation art*. London, Thames and Hudson.

De Oliveira et al., 2003.

De Oliveira, N., Petry, M. & Oxly, N. (2003). *Installation art in the new millennium: the empire of the senses*. London, Thames and Hudson.

Dell'Acqua, 1980.

Dell'Acqua, G. (1980). *Non ho l'arma che uccide il leone. Storie del manicomio di Trieste*. Trieste, Cooperativa editoriale.

Debord, 1967.

Debord, G. (1967). *La Société du Spectacle*. Paris, Buchet-Castel.

Dohmen, 2013.

Dohmen, R. (2013). Verso una criticità cosmopolita? Estetica relazionale, Rirkrit Tiravanija e incontri transnazionali con il Pad Thai. *Open Arts Journal*, 1, 35-46. [https://openartsjournal.files.wordpress.com/2013/07/oaj\\_issue1\\_dohmen.pdf](https://openartsjournal.files.wordpress.com/2013/07/oaj_issue1_dohmen.pdf) [25/04/2023].

Dolan, 2005.

Dolan, J. (2005). *Utopia in Performance. Finding Hope at the Theatre*. Ann Arbor, University of Michigan Press.

Eco, 1962.

Eco, U. (1962). *Opera Aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano, Bompiani.

Ferraioli, 2017.

Ferraioli, M. (2017, giugno 23). Tutte le Anime di Christian Boltanski a Bologna. Grande retrospettiva, dal MAMbo alle periferie. *Artribune*. <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/06/tutte-le-anime-di-christian-boltanski-a-bologna-grande-retrospettiva-dal-mambo-alle-periferie/> [25/04/2023].

Féral, 1988.

Féral, J. (1988). Théâtralité: Recherche sur la spécificité du langage théâtral. *Poétique*, 19(75), 347-361.

Fiaschini, 2015.

Fiaschini, F. (2015). Processo vs prodotto? Uno sguardo retrospettivo sui rapporti fra teatro, scuola e animazione. *Il Castello Di Elsinore*, 72, 93-108. <https://doi.org/10.13135/2036-5624/85> [23/04/2023].

Fiaschini, 2022.

Fiaschini, F. (a cura di) (2022). *Per-formare il sociale. Tomo I. Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale*. Roma, Bulzoni editore.

Firenze, 2014.

Firenze, E. (2014). Gigi Gherzi, la relazione innanzitutto. *Teatri delle Diversità*, 66-67, 82-87.

Fisher-Lichte, 2014.

Fisher-Lichte, E. (2014). *Estetica del performativo: una teoria del teatro e dell'arte*. Roma, Carocci Editore.

Floridia, 2011.

Floridia, P. (2011). Intorno a Pacha. Un corpo a corpo con gli oggetti. *Prove di drammaturgia*, 17(2), 27-29.

Fratini Serafide, 2021.

Fratini Serafide, R. (2021). Postfazione. Il teatro partecipato tra eccedenza poetica ed eccezione politica. In Pedullà, C., *Il teatro partecipativo. Paradigmi ed esperienze. Focus su Roger Bernat\_FFF e Rimini Protokoll*, Corazzano, Titivillus.

Freire, 1971.

Freire, P. (1971). *La pedagogia degli oppressi*, Verona, Mondadori.

Freshwater, 2009.

Freshwater, H. (2009). *Theatre & Audience*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.

Fried, 1967.

Fried, M. (1967). Art and Objecthood. *Artforum*, 5(10), 12-23.

Frieze, 2016.

Frieze, J. (2016). *Reframing Immersive Theatre. The Politics and Pragmatics of Participatory Performance*. London, Palgrave Macmillan.

Gandolfi, 2010.

Gandolfi, R. (2010). Utopia in Performance di Jill Dolan. *Art'O, cultura e politica delle arti sceniche*, 29.

Gandolfi, 2012.

Gandolfi, R. (2012, settembre 21). L'estetica relazionale e il teatro. *The clouds*, 11(45).

<https://zeroteatro.it/theclouds/the-clouds-45.pdf> [01/05/2023].

Gandolfi, 2015a.

Gandolfi, R. (2015a). *Tempo di rivoluzione: Il Living Theatre e il Théâtre du Soleil in Italia*.

[Unità Didattica 8, on line sulla piattaforma ELLY], Università degli Studi di Parma (inedito, consultato per gentile concessione dell'autrice).

Gandolfi, 2015b.

Gandolfi, R. (2015b). *L'animazione teatrale*. [Unità Didattica 10, on line sulla piattaforma

ELLY], Università degli Studi di Parma (inedito, consultato per gentile concessione dell'autrice).

Gandolfi, 2017.

Gandolfi, R. (2017). Dal vecchio al nuovo secolo e attraverso i continenti. Le mille applicazioni del Teatro dell'Oppresso. In J. Pellegrini (a cura di), *Tanti affetti intorno al core di (Mari) Piera Mantovani*, Lucca, Libreria Musicale Italiana.

Gandolfi & Bottiroli, 2006.

Gandolfi, R. & Bottiroli, S. (2006). *Un teatro attraversato dal mondo: il Théâtre du Soleil oggi*. Corazzano. Titivillus.

Gandolfi & Bottiroli, 2012.

Gandolfi, R. & Bottiroli, S. (2012). *Un teatro attraversato dal mondo: il Théâtre du Soleil oggi*. Corazzano, Titivillus.

Garavaglia, 2007.

Garavaglia, V. (2007). *Teatro, educazione, società*. Torino, Utet Università.

Gemini, 2003.

Gemini, L. (2003). *L'incertezza creativa: i percorsi sociali e comunicativi delle performace artistiche*. Milano, Franco Angeli.

Gherzi & Giacomuzzi, 2008.

Gherzi, G. & Giacomuzzi, G. (2008), *Pacha della strada. Una donna, un barrio, in Centroamerica*. Dogliani, Sensibili alle foglie.

Gherzi, 2011.

Gherzi, G. (2011). Da Pacha a Report della città fragile. La realtà è una conquista. *Prove di drammaturgia*, 17(2), 29-32.

Giacobbe Borelli, 2020.

Giacobbe Borelli, M. (2020). Verso una narrazione illimitata: l'Orlando Furioso di Luca Ronconi (1969), lo spazio teatrale e le macchine sceniche di Umberto Bertacca. *Ariel: semestrale di drammaturgia dell'Istituto di Studi pirandelliani e sul teatro contemporaneo*, 3, 61-83.

Glass, 1964.

Glass, R. (1964). *London: aspects of change*, London, MacGibbon & Kee.

Gough & Lotcker, 2013.

Gough, R. & Lotcker, S. (2013). *On Scenography: Editorial*, in *On Scenography, Performance Research*, 18(3), 3-6.

Groys, 2012.

Groys, B. (2012). *Art Power*. Milano, Postmedia Books.

Grotowski, 1970.

Grotowski, J. (1970). *Per un teatro povero*. Roma, Bulzoni.

Guarino, 2008.

Guarino, R. (a cura di) (2008). *Teatri luoghi città*. Roma, Officina Edizioni.

Guccini, 2005.

Guccini, G. (2005). *La bottega dei narratori*. Roma, Dino Audino Editore.

Guccini, 2008.

Guccini, G. (2008). Quando il teatro ci racconta. *Prove di drammaturgia*, 13(1), 3.

Guerisoli, 2020.

Guerisoli, F. (2020). Arte site-specific e identità localizzativa. In M. Kwon, *Un luogo dopo l'altro. Arte site-specific e identità localizzativa*, Milano, Postmedia, 7-13.

Hein, 2006.

Hein, H. (2006). *Public Art. Thinking Museums Differently*. Lanham, AltaMira Press.

Heinich, 2004.

Heinich, N. (2004). *La sociologia dell'arte*. Bologna, Il Mulino.

Helguera, 2011.

Helguera, P. (2011). *Education for Socially Engaged Art*. New York, Jorge Pinto Books.

Heumann Gurian, 2005.

Heumann Gurian, E. (2005). *Civilizing the Museum*. London, Routledge.

Heumann Gurian, 2011.

Heumann Gurian, E. (2011). Review of *The Participatory Museum* by Nina Simon (2010).

<https://participatorymuseum.org/discuss/> [05/05/2023].

Huxley & Witts, 2002.

Huxley, M. & Witts, N. (2002). *The Twentieth-Century performance reader*. London, Routledge.

Inchingolo, 2018.

Inchingolo, E. (2018, febbraio 12). Tino Sehgal alle OGR. Una conversazione con Luca Cerizza. *Espoarte, Contemporary Art Magazine*, <https://www.espoarte.net/arte/tino-sehgal-alle-ogr-una-conversazione-con-luca-cerizza/> [25/04/2023].

Innocenti Malini, 2021.

Innocenti Malini, G. (2021). *Breve storia del teatro sociale in Italia*. Imola, Cue Press.

Irwin, 1993.

Irwin, R. (1993). *Robert Irwin*. Catalogo della mostra [Los Angeles, Museum of Contemporary Art 20 giugno-15 agosto 1993], Los Angeles, Museum of Contemporary Art.

Izzi, 2018.

Izzi, A. (2018). *La certezza del ritorno: viaggio tra le città invisibili del Teatro Potlach*.

Viareggio, Giovane Holden Edizioni.

Johnstone, 1979.

Johnstone, K. (1979). *IMPRO: Improvisation and the Theatre*. London, Methuen Publishing.

Johnstone, 1999.

Johnstone, K. (1999). *Impro for storytellers*. London, Faber and Faber Limited.

Jones, 1999.

Jones, A. (1999). Art History/Art Criticism: Performing Meaning. In A. Jones, A. Stephenson (a cura di), *Performing the Body/Performing the Text*, London and New York, Routledge.

Kabakov, 1995.

Kabakov, I. (1995). *On the Total Installation*, Bonn, Cantz Verlag.

Kaprow, 1958.

Kaprow, A. (1958). Notes on the Creation of a Total Art, in *Essays on the Blurring of Art and Life*. Allan Kaprow, a cura di J. Kelley, Berkeley, University of California Press, 10-12.

Kester, 2011.

Kester, G. (2011). *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham-London, Duke University Press.

Kwon, 2002.

Kwon, M. (2002). *One place after another: site-specific art and locational identity*.  
Cambridge, The MIT Press.

Lacy, 1995.

Lacy, S. (1995). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle, Bay Press.

Larios, 2017.

Larios, P. (2017, Aprile 5). Adrian Piper. *Frieze*, <https://www.frieze.com/article/adrian-piper-1> [25/04/2023].

Lehmann, 2017.

Lehmann, H-T. (2017). *Il Teatro postdrammatico*. Imola, Cue Press.

Leone, 2010.

Leone, M. (2010). La pittura di Antonio Catalano visita nuove meraviglie.

*CARTESENSIBILI:*

<https://cartesensibili.wordpress.com/2010/10/27/antonio-catalano-doppia-presentazionemarialisa-leone-e-lorenza-zambon/> [05/05/2023].

Longhi, 2006.

Longhi, C. (2006). *Orlando Furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*. Pisa, ETS.

Machon, 2016.

Machon, J. (2016). On being Immersed: The Pleasure of Being: Washing, Feeding, Holding.

In J. Frieze (a cura di), *Reframing Immersive Theatre, The politics and pragmatics o Participatory Performance*, London, Palgrave Macmillan.

Mamprin, 1973.

Mamprin, L. (1973). A colloquio con Scabia. *Sipario*, 28(323), 16.

Manchev, 2015.

Manchev, B. (2015). The Collaborative Turn in Contemporary Dance: Performance Capitalism and the Emancipation of Artistic Production. In N. Solomon (a cura di), *Dance: A Catalogue*, Bordeaux-New York, Les presses du réel, 198-216.

Mancini, 2011.

Mancini, M.G. (2011). *L'arte nello spazio pubblico. Una prospettiva critica*. Salerno, Plectica.

Mango, 2003.

Mango, L. (2003). *La scrittura scenica: un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*. Roma, Bulzoni.

Maravala & Ramos, 2016.

Maravala, J.P. & Ramos, J.L. (2016). A Dramaturgy of Participation: Participatory, Rituals, Immersive Environments and Interactive Gameplay in Hotel Medea. In J. Frieze, *Reframing*

*Immersive Theatre. The Politics and Pragmatics of Participatory Performance*. London, Palgrave Macmillan, 151-169.

Margiotta, 2020.

Margiotta, S. (2020). La pratica dell'eterodirezione nel teatro di Fanny & Alexander. *Acting Archives Review*, 10(20), 51-104.

Marino, 2013.

Marino, M. (a cura di) (2013). *Teatro delle Ariette. La vita intorno a un tavolo*. Corazzano, Titivillus.

Marranca, 2006.

Marranca, B. (2006). *American performance 1975/2005*, a cura di V. Valentini, Roma, Bulzoni.

Marranca, 1977.

Marranca, B. (1977). *The theatre of Images*. New York, Drama Book Specialists.

Mazzucotelli Salice, S. (2015).

Mazzucotelli Salice, S. (2015). *Arte pubblica. Artisti e spazio urbano in Italia e Stati Uniti*.

Milano, Franco Angeli.

Meldolesi, 1994.

Meldolesi, C. (1994). Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere, *Teatro e Storia*, 16, 41-68.

Merleau-Ponty, 1945.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard.

Morteo, 1994.

Morteo, G.R. (1994). *Ipotesi sulla nozione di teatro e altri scritti*. Torino, Centro studi Teatro Stabile.

Mottana, 2010.

Mottana, P. (2010). *L'arte che non muore. L'immaginale contemporaneo*. Milano-Udine, Mimesis.

Munaro, 2021.

Munaro, M. (2021). *La teatrologia del Lemming. Il mito e lo spettatore*. Rovigo, Il ponte del sale.

Mustacchi, 1999.

Mustacchi, C. (1999). *Ogni uomo è un artista*. Roma, Meltemi.

Oiticica, 1967.

Oiticica, H. (1967). *Appearance of the Supra-sensorial*. 1967, ristampato in G. Brett, *Hélio Oiticica*, Rotterdam, Witte De With Centre for Contemporary Art.

Pedullà, 2021.

Pedullà, C. (2021). *Il teatro partecipativo. Paradigmi ed esperienze. Focus su Roger Bernat\_FFF e Rimini Protokoll*. Corazzano, Titivillus.

Perelli, 2006.

Perelli, L. (2006). *Public art: arte, interazione e progetto urbano*. Milano, Franco Angeli.

Perissinotto, 2004.

Perissinotto, L. (2004). *Animazione Teatrale: le idee, i luoghi, i protagonisti*. Roma, Carocci.

Petersen, 2015.

Petersen, A.R. (2015). *Installation Art: Between Image and Stage*. Copenhagen, Museum Tusulanum Press.

Pinto, 2010.

Pinto, R. (2010). Il dibattito sull'arte degli anni Novanta. In N. Bourriaud, *Estetica Relazionale*, Milano, Postmedia Books, 107-125.

Pontremoli & De Piccoli, 2005.

Pontremoli, A. & De Piccoli, N. (2005). *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*. Torino, Utet.

Prada, 2012.

Prada, J.M. (2012). *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Valencia, Sandemá.

Prentki & Abraham, 2020.

Prentki, T. & Abraham, N. (2020). *The Applied Theatre Reader*. Abingdon, Routledge.

Pioselli, 2015.

Pioselli, A. (2015). *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*. Monza, Johan & Levi Editore.

Quadri, 1970.

Quadri, F. (1970). Il pubblico chiamato al “gioco”. In G. Bartolucci (a cura di), *Orlando furioso di Ludovico Ariosto*, riduzione di E. Sanguineti, regia di L. Ronconi, Roma, Bulzoni.

Quadri, 1999.

Quadri, F. (a cura di) (1999). *Luca Ronconi, la ricerca di un metodo: l'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il teatro, con una sezione dedicata a Christoph Marthaler, Premio Europa nuove realtà teatrali*. Atti del Convegno (Taormina, 17-19 aprile 1998), a cura di F. Quadri & A. Martinez, Milano, Ubulibri.

Rancière, 2004.

Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. London, Continuum.

Rancière, 2009.

Rancière, J. (2009). *Il disagio dell'estetica*. A cura di P. Godani, Pisa, ETS.

Rancière, 2016.

Rancière, J. (2016). *La partizione del sensibile. Estetica e politica*. A cura di F. Caliri, Roma, DeriveApprodi.

Rancière, 2018.

Rancière, J. (2018). *Lo spettatore emancipato*. A cura di D. Mansella, Roma. DeriveApprodi.

Rebecchi, 2014.

Rebecchi, M. (2014). Jacques Rancière, Il disagio dell'estetica. *Rivista di estetica*, Supplemento al n. 55, 169-172.

Rebentisch, 2018.

Rebentisch, J. (2018). *Estética de la instalación*. Buenos Aires, Caja Negra Edición.

Reiss, 2001.

Reiss, J.H. (2001). *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. Cambridge, MIT Press.

Ritzer, 1993.

Ritzer, G. (1993). *The McDonaldization of Society. An investigation into the Changing Character of Contemporary Social Life*. Thousand Oaks, Pine Forge Press.

Ritzer, 2003.

Ritzer, G. (2003). *L'era dell'iperconsumo. mcdonaldizzazione, carte di credito, luoghi del consumo e altri temi*. Milano, FrancoAngeli.

Ronconi, 1970.

Ronconi, L. (1970). Un teatro dell'ironia (a colloquio con Luca Ronconi e Eduardo Sanguineti). In G. Bartolucci (a cura di), *Orlando furioso di Ludovico Ariosto*, riduzione di E. Sanguineti, regia di L. Ronconi, Roma, Bulzoni, 13-23.

Sacchi, 2022.

Sacchi, A. (2022). Quelli che volevano tutto: alle origini del social turn in Italia, Giuliano Scabia e il caso del decentramento torinese. In F. Fiaschini (a cura di), *Per-formare il sociale. Tomo I. Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale*, Roma, Bulzoni editore, 83-106.

Sánchez Argilés, 2009.

Sánchez Argilés, M. (2009). *La instalación en España 1970-2000*, Madrid, Alianza Editorial.

Santos et al., 2018.

Santos, B., Demozzi, S. & Tolomelli, A. (2018). *Teatro dell'oppresso. Radici e Ali*. Bologna, Clueb.

Scabia, 2011.

Scabia, G. (2011). *Marco Cavallo. Da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura*. Merano, Alpha e Beta.

Scardi, 2011.

Scardi, G. (a cura di) (2011). *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica, trasformazione sociale*. Torino, Allemandi.

Schechner, 1968.

Schechner, R. (1968). Sei assiomi per l'Environmental Theatre. In Id., *La cavità teatrale*, Bari, De Donato Editore, 61.

Schechner, 1984.

Schechner, R. (1984). *La teoria della performance. 1970-1983*. Roma, Bulzoni.

Schechner &Thompson, 2004.

Schechner, R. &Thompson, J. (2004). Why "Social Theatre"? *TDR. The Drama Review*, 48(3), 11-16.

Simon, 2010.

Simon, N. (2010). *Participatory Museum, First Edition*. Santa Cruz, CA, Museum 2.0.

Simpson, 2001.

Simpson, B. (2001, April). Public Relations. An interview with Nicolas Bourriaud. *ArtForum*,  
<https://web.mit.edu/allanmc/www/simpson1.pdf> [25/04/2023].

Sofia, 2009.

Sofia, G. (2009). La perce(a)zione dello spettatore. Verso un'indagine interdisciplinare della relazione attore-spettatore. *Leussein*, 2(1), 21-34.

Sorrentino & Ponte di Pino, 2009.

Sorrentino, M. & Ponte di Pino, O. (2009). *Teatro Partecipato*. Corazzano, Titivillus.

Spolin, 1963.

Spolin, V. (1963). *Improvisation for theatre. A Handbook of Teaching and Directing Techniques*. Evanston, Northwestern University Press.

Subrizi, 2012.

Subrizi, C. (2012). *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo*. Milano, Postmedia Books.

Suderburg, 2000.

Suderburg, E. (2000). *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Taviani, 1975.

Taviani, F. (1975). *Il libro dell'Odin, il teatro laboratorio di Eugenio Barba*. Milano, Feltrinelli.

Taylor, 2003.

Taylor, P. (2003). *Applied Theatre: Creating Transformative Encounters in the Community*. Portsmouth, Heinemann.

Termine, 2014.

Termine, E. (2014). Arte, identità di genere e femminismo. Intervista con Suzanne Lacy. *Artribune*, <https://www.artribune.com/attualita/2014/12/arte-identita-di-genere-e-femminismo-intervista-con-suzanne-lacy/> [03/05/2023].

Tessari, 2004.

Tessari, R. (2004). *Teatro e antropologia, tra rito e spettacolo*. Roma, Carocci.

Thompson, 2006.

Thompson, J. (2006). *Applied Theatre*, Oxford, Peter Lang.

Thompson, 2012.

Thompson, N. (2012). *Living as Form: Socially Engaged Art From 1991-2011*. Cambridge, The MIT Press.

Tolomelli, 2022.

Tolomelli, A. (2022). Estetica e politica nel Teatro dell'Oppresso. In F. Fiaschini (a cura di), *Per-formare il sociale. Tomo I. Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale*, Roma, Bulzoni editore, 131-149.

Turner, 1986.

Turner, V.W. (1986). *Dal rito al teatro*. Bologna, Il Mulino.

Turner & Mosetti, 1993.

Turner, V.W. & Mosetti, S. (1993). *Antropologia della performance*. Bologna, Il Mulino.

Valentini, 2007.

Valentini, V. (2007). *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*. Milano, Mondadori.

Valentini, 2015.

Valentini, V. (2015). *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*. Roma, Bulzoni.

Valentini, 2020.

Valentini, V. (2020). *Teatro Contemporaneo 1989-2019*. Roma, Carocci.

Vargas, 2016.

Vargas, E. (2016). Sincronicidad. In M. Pagliaro, *Todo ya está aquí aunque no se vea*.

*Enrique Vargas y el Teatro de los Sentidos*, Barcelona, Corre la Voz, 36-37.

Viola, 2016.

Viola, E. (2016). Report finale sulla ricerca valutativa inerente al progetto “Teatro di Giornata - Barriera è opera mia”, progetto finanziato attraverso la call OPEN (Cultura partecipata, progetti innovativi) di Compagnia di Sanpaolo.

Vištica & Grubišić, 2017.

Vištica, O. & Grubišić, D. (2017). *The Museum of Broken Relationships: Modern Love in 203 Everyday Objects*. London, Weidenfeld & Nicolson.

White, 2013.

White, G. (2013). *Audience participation in Theatre. Aesthetics of the Invitation*. London, Palgrave Macmillan.

Zambon, 2010.

Zambon, L. (2010). *Chissà poi perché la chiama “cappella”*. CARTESENSIBILI:

<https://cartesensibili.wordpress.com/2010/10/27/antonio-catalano-doppia-presentazionemarialisa-leone-e-lorenza-zambon/> [05/05/2023].

Zukin, 1991.

Zukin, S. (1991). *Landscape of Power: From Detroit to Disney World*. Berkeley, University of California Press.

Zukin, 1995.

Zukin, S. (1995). *The cultures of the Cities*. Cambridge, Blackwell.

Zukin, 2010.

Zukin, S. (2010). *Naked City. The death and life of authentic urban places.*, Oxford, Oxford University Press.

**Archivio della Coopertativa Straidea, documentazione inedita:**

Teatro di Giornata, *Io, Moncalieri e gli altri*, progetto, 2012

Teatro di Giornata, *Io, Moncalieri e gli altri*, verifica, 2012

Teatro di Giornata, *Io, Moncalieri e gli altri*, relazione finale 2012

Teatro di Giornata, *Io, Moncalieri e gli altri*, progetto 2013

Teatro di Giornata, *Nuove agorà*, progetto 2014

Teatro di Giornata, *Barriera è opera mia*, progetto 2015

Teatro di Giornata, *Usanze Pellegrine*, progetto 2022