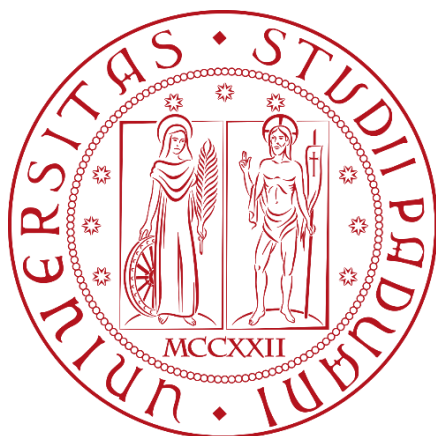




UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Filosofia, Sociologia, Pedagogia e Psicologia applicata

Corso di laurea in SCIENZE SOCIOLOGICHE

*Tra corpo, desiderio e fallimento:
pratiche teatrali come possibilità di disvelamento e crisi dell'ordine sociale*

Relatore:
Prof. Salvatore La Mendola

Laureanda:
Chiara Millimaggi
Matricola 1235216

A.A. 2025/2026

A Ivana e Libero

INDICE

Introduzione	5
Capitolo Primo: Sul rapporto tra Teatro e sociologia.....	8
1.1 Introduzione.....	8
1.2 Teatro come sperimentazione sociologica.....	9
1.3 Teatro come metafora dell'interazione sociale.....	11
1.4 Teatro come laboratorio per esplorare l'essere umano.....	12
1.5 La specificità del teatro: accadimento e relazione.....	14
1.5.1 Il ruolo dello spettatore.....	16
Capitolo Secondo: Riappropriarsi della relazione.....	19
2.1 Introduzione.....	19
2.2 I “teatri” del Novecento e la trasformazione della relazione.....	20
2.3 La ricerca del Teatro del Lemming.....	22
2.3.1 La rottura dell'ordine dell'interazione: Cosa accade qui?.....	23
2.4 Lo spettatore partecipante e l'analogia con il ricercatore.....	26
Capitolo Terzo: Riappropriarsi del disordine.....	32
3.1 Introduzione.....	32
3.2 Le radici del clown: il conflitto.....	33
3.3 Il clown come figura liminale.....	34
3.4 Il pubblico come nuovo garante dell'ordine.....	35
3.5 Le prassi pedagogiche del clown.....	37
3.5.1 La possibilità del corpo e del fallimento.....	42
3.5.2 Restituire spazio al desiderio.....	43
Conclusioni.....	46
Bibliografia.....	50
Sitografia.....	52
Ringraziamenti.....	53

INTRODUZIONE

Nella vita quotidiana la struttura che orienta il nostro comportamento tende a rimanere invisibile. Le modalità attraverso cui ci rapportiamo agli altri, utilizziamo il corpo e interpretiamo ciò che è appropriato o inappropriato si presentano generalmente come ovvie e naturali. Proprio perché continuamente riprodotte nelle interazioni ordinarie, tali convenzioni diventano raramente oggetto di attenzione esplicita. Eppure esistono contesti nei quali ciò che normalmente viene dato per scontato può essere sospeso, reso osservabile e messo in discussione.

L'interesse che ha dato origine a questa ricerca nasce dall'incontro diretto con alcune pratiche teatrali contemporanee. Tali esperienze hanno suscitato interrogativi che hanno preceduto la formulazione stessa del presente lavoro. Perché alcune esperienze teatrali producono spaesamento e, al tempo stesso, un'intensificazione della presenza?

L'impressione iniziale era che queste pratiche funzionassero in modo analogo a ciò che Harold Garfinkel definiva *breaching experiments*: situazioni capaci di interrompere aspettative consolidate e di rendere visibili le regole implicite che organizzano l'interazione sociale. Da questa riflessione nasce il bisogno di riflettere su che cosa venga messo in luce quando l'ordinario viene sospeso e quali aspetti dell'esperienza diventano nuovamente accessibili.

A partire da questi interrogativi, quindi, la presente ricerca, esplora il rapporto tra teatro e vita sociale. Più che considerare il teatro solo come forma artistica o come oggetto di analisi sociologica, il lavoro si propone di indagarlo come pratica relazionale e uno spazio nel quale alcune dimensioni incorporate nella vita quotidiana possano emergere, diventare osservabili e, al tempo stesso, configurarsi come possibilità di riappropriazione di modalità alternative della relazione con sé stessi, con gli altri e con il proprio corpo.

Per sviluppare questa riflessione, il primo capitolo ricostruisce alcune delle principali modalità attraverso cui è stato pensato il rapporto tra teatro e sociologia. Attraverso il confronto con i contributi di Georges Gurwitsch, Erving Goffman e Jerzy Grotowski verranno evidenziate differenti possibilità di interpretare il teatro come oggetto, metafora o pratica di conoscenza sociale. Il capitolo si conclude con una riflessione sulla specificità dell'esperienza teatrale e sul ruolo dello spettatore, individuando nella relazione tra attore e spettatore uno degli elementi costitutivi del fenomeno teatrale. Il secondo capitolo approfondisce alcune pratiche sviluppate all'interno del teatro di ricerca nel Novecento per poi soffermarsi sul caso contemporaneo del Teatro del Lemming. Attraverso il confronto con l'etnometodologia di Harold Garfinkel e con le riflessioni

sul corpo elaborate da autori quali Marcel Mauss, Norbert Elias, Mary Douglas e Pierre Bourdieu, verrà analizzato come le strategie immersive della compagnia mettano in discussione aspettative consolidate e rendano visibili modalità relazionali normalmente date per scontate.

Il terzo capitolo si concentra invece sulla figura del clown. Con particolare riferimento alle riflessioni di Enrico Nivolo, il clown verrà interpretato come una figura liminale capace di mettere in discussione convenzioni e aspettative attraverso il fallimento e il gioco. L'analisi delle pratiche pedagogiche clownesche consentirà di approfondire il rapporto tra vulnerabilità e desiderio, interrogandosi su ciò che tali pratiche permettono di recuperare rispetto alle logiche della prestazione e dell'efficienza che caratterizzano gran parte della vita sociale contemporanea. Nel loro insieme, i casi analizzati, permetteranno di aprire una riflessione più ampia sulle modalità attraverso cui ci costruiamo la nostra esperienza nel mondo sociale.

CAPITOLO PRIMO

SUL RAPPORTO TRA TEATRO E SOCIOLOGIA

1.1 Introduzione

La prima parte del seguente capitolo intende porre le basi teoriche sul rapporto tra teatro e sociologia. Come suggerisce Claudio Meldolesi nel testo *Ai confini del teatro e della sociologia* (1986), teatro e scienze sociali condividono un processo di reciproco innovamento, introducendo impulsi critici e nuove prospettive. Tuttavia, descrivere questo scambio solo in termini disciplinari risulta problematico, poiché significherebbe ridurli a entità autopoietiche e chiuse. Per questa ragione, l'autore sostiene che, più che interrogarsi su ciò che appartiene all'uno o all'altro ambito, sia più significativo ripercorrere scambi storicamente concreti, incarnati in pensatori che hanno operato attraversando tali confini (cfr. Meldolesi, 1986, pp. 77 – 80).

Seguendo questa prospettiva, il presente capitolo intende ripercorrere alcuni di questi contatti. In particolare, l'attenzione si concentrerà sulle teorizzazioni di Georges Gurvitch, Erving Goffman e Jerzy Grotowski. Il primo contributo offre un programma di ricerca per la sociologia del teatro, proponendo una possibile modalità di utilizzo del teatro come «tecnica di sperimentazione sociologica»¹ (Serino, 2011, p. 11); il secondo, servendosi del linguaggio teatrale, produce un paragone ed elabora un modello interpretativo delle interazioni faccia a faccia considerate messinscena situazionali (Meldolesi, 1986, p.97); e infine il terzo, con cui si rinnova e si rimette a fuoco il rapporto tra sociologia e teatro, e dove quest'ultimo ambito viene inteso come uno spazio che crea direttamente società, dove potersi spogliare dalle maschere sociali (cfr. *ivi*, pp. 135 – 151).

Pur muovendosi su una storia caratterizzata da una reciprocità disciplinare, per ragioni analitiche, il capitolo è dedicato anche alla questione di delimitare il territorio teatrale. Per affrontare la questione si è partiti da un interrogativo che sembra ritornare ciclicamente tra le discipline che cercano di studiare il teatro, ovvero su che cosa si intenda per teatro. Attraverso il confronto con alcune prospettive teoriche emergerà come uno dei nuclei più ricorrenti possa essere individuato nella relazione tra attore e spettatore.

¹ Il riferimento alla nozione di “tecnica di sperimentazione sociologica” rimanda a una citazione diretta di Georges Gurvitch (1956) riportata da Marco Serino nell'introduzione alla traduzione italiana di *Sociologia del teatro* (2011) (vedi Serino, p.11).

In questa direzione, verrà riportato al centro il ruolo di quest'ultimo, figura centrale anche per le elaborazioni dei capitoli successivi, nei quali si analizzeranno pratiche teatrali che ne ridefiniscono la posizione e il grado di coinvolgimento, implodendo all'interno dei confini del luogo teatrale o dilatando lo spazio scenico fino a comprenderlo.

1.2.1 Teatro come sperimentazione sociologica

Negli anni Venti si configurò in modo esplicito una ricerca sul rapporto tra teatro e sociologia. In quel periodo, infatti, sia Jacob Levy Moreno che Bertolt Brecht svilupparono pratiche teatrali finalizzate all'analisi e alla trasformazione delle dinamiche sociali. Moreno, esposto alla marginalità attraverso il suo lavoro di operatore sociale, maturò l'idea che fosse possibile mettere in relazione psicoanalisi e teatro. Da questa intuizione nacque il *Teatro della spontaneità*, che in seguito si articolò in una forma più strutturata nello psicodramma. Quest'ultimo mirava a creare situazioni performative in cui i soggetti, attraverso attività ludiche e improvvisate, potessero mettere in scena le proprie esperienze, favorendo associazioni spontanee e permettendo così di lavorare sui sintomi individuali. Nella concezione originaria di Moreno, tuttavia, il rapporto del teatro con la sociologia precedette quello con la psicologia. Nel 1932, nel tentativo di recuperare questo legame, egli iniziò a sperimentare il sociodramma: una pratica orientata più a finalità pedagogiche che terapeutiche e centrata sulle dinamiche del gruppo piuttosto che sull'individuo (ivi, pp. 90 – 91).

Per quanto riguarda invece il teatro di Brecht, egli considerava una forma teatrale in cui gli attori erano privi di pubblico esterno, dove gli interpreti si alternavano nei ruoli per comprendere i rapporti sociali rappresentati. In questo modo, il teatro diventava uno strumento di conoscenza delle strutture sociali piuttosto che un semplice luogo di fruizione estetica.

Sia in Brecht sia in Moreno, il riferimento alla sociologia comportava uno spostamento dall'asse del teatro dalla dimensione del godimento estetico verso quella dell'esperienza e dell'utilità sociale. Entrambi immaginavano infatti che la pratica scenica e la sperimentazione sociologica potessero sostenersi reciprocamente. Tuttavia, con il tempo questa prospettiva si rivelò difficilmente realizzabile e i due autori finirono per orientare le proprie ricerche in direzioni differenti (ivi, pp. 92 – 95).

È in questo contesto che si inserisce uno dei contributi più rilevanti per la storia del rapporto tra teatro e scienze sociali, l'analisi proposta da Gurvitch, il cui lavoro – come osserva Meldolesi – avrebbe riaperto la dialettica tra teatro e “altro da sé”, rifondando un terreno comune di

interesse tra sociologi e teatranti (ivi, pp. 77 – 80). Nel breve saggio *Sociologia del teatro* (1956) riprende i temi dell'esperienza e dell'utilità del teatro, insistendo sulla necessità di mantenere un'attenzione sul confine tra le due pratiche.

Inizialmente, il lavoro dell'autore si esprime nel tentativo di trovare una mediazione tra due prospettive metodologiche differenti: da un lato l'approccio passivo della prassi sociologica quantitativa, dall'altro i metodi sperimentali sviluppati da Jacob Levy Moreno, che prevedevano un coinvolgimento diretto dei partecipanti. Il contributo di Gurvitch consiste dunque nell'individuazione delle linee teoriche di questo progetto di ricerca, ma non nel loro sviluppo, che verrà teorizzato in seguito da Jean Duvignaud (Serino, 2011, pp. 18 – 19).

Come osserva lo stesso autore:

«La rivelazione di questa straordinaria affinità costituisce la base di qualunque dibattito sul rapporto tra la sociologia e il teatro. Tale evidente affinità entra in gioco sia che si adotti il teatro come punto di partenza sia che si ponga il problema prima di tutto nella prospettiva della realtà sociale su tutte le sue scale e su tutti i suoi piani in profondità.» (Gurvitch, 2011, p. 32)

Gurvitch individua in particolare due dimensioni attraverso cui si manifesta questa affinità: da un lato l'aspetto cerimoniale della vita collettiva, dall'altro le trame dei ruoli sociali. In questa prospettiva egli si chiede se il teatro possa essere considerato esso stesso come parte della realtà sociale. Allo stesso tempo, tuttavia, ritiene necessario definire il confine tra le due dimensioni:

«Una linea di demarcazione tra il teatro e la realtà sociale dunque esiste. Il teatro è una sublimazione di talune situazioni sociali, che si tratti della loro idealizzazione, della loro parodia, o dell'invito al loro superamento. Il teatro è allo stesso tempo una sorta di via di fuga dalle lotte sociali e una incarnazione di queste lotte.» (ivi, p. 32)

A partire da queste premesse, Gurvitch tenta inoltre di delineare le possibili prospettive d'indagine sociologica, proponendo una mappatura delle principali branche di ricerca. Più che offrire una struttura definita, l'autore traccia un programma di analisi, consapevole che tale ambito si trovi ancora in una fase iniziale di sviluppo.

Una prima prospettiva, che l'autore riconosce come quella che aveva ricevuto maggiore attenzione fino ad allora, riguarda lo studio del pubblico. Egli suggerisce tuttavia di evitare analisi meccaniche, sottolineando la necessità di considerare la complessità e pluralità dei pubblici, i diversi gradi di coesione e le possibili trasformazioni in unità collettive più strutturate.

Una seconda prospettiva si concentra sulla rappresentazione teatrale in sé, analizzando stili, scuole, tradizioni, in relazione ai quadri sociali entro cui si sviluppano e alle loro trasformazioni storiche, mettendo in luce le corrispondenze e le contraddizioni tra quadro scenico e realtà sociale.

Una terza branca prende in esame il gruppo degli attori e l'organizzazione teatrale, soffermandosi sui rapporti interni alle compagnie, sul livello di coesione, sull'origine sociale e sulle relazioni con altri gruppi e con le classi sociali.

Un ulteriore ambito di ricerca si colloca nell'ambito della sociologia della conoscenza applicata al teatro, analizzando il rapporto tra il contenuto delle opere teatrali e i differenti tipi di società globale – feudalesimo, monarchia assoluta, capitalismo organizzato, ecc. Tuttavia, Gurvitch stesso ne segnala i limiti, richiamando un'intuizione già presente in Marx, il quale sottolineava come opere come quelle di Shakespeare, pur segnate dal proprio tempo storico, continuino a produrre effetti anche in contesti storici e sociali differenti. Accanto a questo livello si aggiunge lo studio delle variazioni interpretative delle opere: a seconda delle caratterizzazioni sociali lo stesso testo può essere letto e rappresentato in modi differenti.

Infine, una delle branche più rilevanti riguarda l'analisi delle funzioni sociali del teatro, nei vari quadri sociali. L'autore mostra come tali funzioni mutino nel tempo: nel Medioevo i misteri contribuiscono a confermare la centralità della chiesa; nel capitalismo concorrenziale il teatro diviene anche impresa commerciale; nei regimi più autoritari può assumere una funzione di protesta e opposizione simbolica (ivi, pp. 33 – 37).

1.3 Teatro come metafora dell'interazione sociale

Mentre nelle prospettive precedenti – sia in quelle antecedenti a Gurvitch, sia in quella proposta dall'autore stesso – il teatro viene interpretato come dispositivo sociale effettivo, capace di costituire e trasformare le relazioni tra gli individui all'interno della società, la teoria successiva a cui ci si riferisce adotta un uso differente, ma comunque significativo, del rapporto tra teatro e sociologia. Si tratta della “prospettiva drammaturgica” elaborata da Erving Goffman, richiamata di frequente quando si accostano i due ambiti disciplinari.

In questo caso la terminologia teatrale assume valore di metafora. L'autore utilizza infatti il lessico teatrale come strumento per descrivere e interpretare la struttura delle dinamiche sociali osservabili nelle micro-interazioni della vita quotidiana, nelle quali gli individui mettono in scena ruoli e strategie di presentazione di sé all'interno delle situazioni di interazione (cfr. Serino, 2011, pp. 12 – 13). Come osserva Meldolesi, Goffman:

«aveva bisogno di un riferimento teatrale agile e adottò, quindi, delle parole di teatro quasi vuote, alla portata di lettori-spettatori non specialisti, cui aggiunse però due caratterizzazioni qualificanti: il teatro come sistema comunicazionale idoneo a problematizzare la «vita sociale» degli spazi chiusi, fossero salotti o manicomi; e il teatro come sistema drammaturgico da mettere a confronto con le azioni della vita» (Meldolesi, 1991, p. 99 n. 37)

L'interesse dell'autore si colloca nel campo della microsociologia, in particolare nello studio delle interazioni faccia a faccia. In questo paradigma, l'organizzazione drammaturgica teatrale viene utilizzata come modello interpretativo delle interazioni sociali. Secondo Goffman, infatti, nelle situazioni quotidiane gli individui sono impegnati nel mantenere e negoziare una definizione della situazione (ivi, p. 97).

1.4 Teatro come laboratorio per esplorare l'essere umano

Come sintetizza Meldolesi:

«la soluzione Goffman ci aveva parlato del vecchio teatro di finzione, per servirsene da impalcatura nelle indagini di sociologia faccia a faccia. La soluzione Grotowski ci aveva parlato di un teatro di raddoppiamento della vita, da attivare come laboratorio per analisi sociologiche del profondo» (Meldolesi, 1991, p. 135).

È a partire da questa tensione tra differenti modi di interpretare il rapporto tra teatro e sociologia che Meldolesi introduce l'ultima tappa della sua ricostruzione, dedicata al lavoro di Grotowski, il quale concepisce lo spazio teatrale come un luogo in cui poter andare oltre la maschera sociale. Nella sua ricerca è possibile individuare tre fasi: la prima legata al laboratorio e al “teatro povero” ; la seconda, negli anni Settanta, caratterizzata dal parateatro, in cui viene meno la distinzione tra coloro che agiscono e gli osservatori, rendendo tutti partecipanti attivi; infine la terza, definita “teatro delle fonti” (o “delle sorgenti”), in cui emerge un interesse personale orientato alla ricerca di ciò che secondo lui accomuna gli esseri umani al di là delle differenze, in un ritorno all'essenza.

Pur non affrontando in modo diretto il rapporto con la sociologia, Meldolesi individua alcuni temi che assumono maggior rilievo all'interno di queste fasi, utili per indagare la liminalità tra le due discipline: i processi fisici dell'attore, che permettono di cogliere degli elementi in più delle azioni quotidiane, l'osservazione delle differenti tradizioni teatrali (nello specifico delle tecniche sia personali sia legate alle tradizioni originarie), la dimensione rituale e gli stati di coscienza² (cfr.

² Nel lavoro di Grotowski gli stati di coscienza rimandano a una pluralità di condizioni possibili. In particolare, l'autore fa riferimento al fatto che in genere, nella cultura occidentale, la coscienza è associata al ragionamento e alla veglia, risultando così legata all'ego e a ciò che è appreso socialmente. Tuttavia, viene individuata anche una

Meldolesi, 1991).

Nelle diverse fasi della ricerca, la figura centrale dello spettatore subisce una trasformazione, da presenza implicata nell'evento scenico a elemento messo in discussione. Il maestro polacco inizierà, con la collaborazione dell'architetto Jerzy Gurawski a riorganizzare lo spazio scenico, eliminando la separazione tra scena e platea, dando luogo a configurazioni in cui lo spettatore viene coinvolto in modo non convenzionale, che oltre a favorire una partecipazione, produrranno delle riflessioni rispetto alle aspettative che regolano l'interazione (Campo, 2013). La partecipazione sarà caratterizzata da una tensione tra la prossimità fisica e la distanza emotiva, rendendo instabile la posizione dello spettatore così da metterne in evidenza la condizione. Tramite queste trasformazioni è possibile leggere il teatro come uno spazio dove si rappresenta il sociale, ma anche dove si possono sperimentare plurime condizioni di possibilità, mettendo in gioco forme diverse di stare in relazione (ibid.). In questa prospettiva, in cui il personale rappresenterebbe il punto di partenza per analizzare i fenomeni umani, cercherà di portare il teatro «al di là dei suoi confini rappresentativi». E in questo senso, come afferma Meldolesi, «il suo interesse all'irrepresentabile» si rivela «corrispondente anche agli interessi delle scienze umane.» (Meldolesi, 1991, p. 140).

Quindi, se nel suo contributo viene individuato uno dei momenti decisivi per la riformulazione del rapporto tra teatro e sociologia, esso non ne costituisce il punto conclusivo. Infatti, per approfondire il «rapporto di somiglianza e di sostanziale diversità delle due teatral-sociologie»³, l'autore fa riferimento ai contributi di Eugenio Barba e Richard Schechner, i quali, in modi differenti, si confrontano con l'eredità grotowskiana (ivi, pp. 143 – 151). Il riferimento consente di riflettere sulla gestione e sulla possibile sottovalutazione dei confini delle sfere d'azione. Barba prova, infatti, a riportare le istanze grotowskiane all'interno del *Terzo Teatro*⁴, con il rischio di

coscienza trasparente, ossia uno stato in cui attraverso la rinuncia dell'ego, si permette l'accesso a una forma di presenza più ampia. Tale condizione corrisponde allo stato di grazia dell'attore e può essere compresa nella sua sperimentazione diretta e fisica per coglierne il significato. Grotowski, quindi, ammette uno stato in cui l'attore va oltre il ruolo sociale. Meldolesi sottolinea, quindi, come tale questione sia rilevante anche per la sociologia, la quale dovrebbe considerarne l'esistenza: perché questa dimensione mantiene la capacità di entrare in relazione con sé stesso e con gli altri in modo più diretto e consapevole (cfr. Meldolesi, 1991, p. 139)

³ «Il rapporto di somiglianza dice che il ricercatore deve essere inizialmente un po' scienziato e un po' teatrante, perché più l'intreccio delle sperimentazioni sarà fitto, più gli attriti produrranno intelligenza. Il rapporto di sostanziale diversità, invece, raccomanda che a un certo punto ci si dia una sfera di azione ben delimitata, teatrale o sociologica. Altrimenti si rischia di cadere nel generico e di non poter conferire «efficacia» nemmeno alle intuizioni più intelligenti.» (ivi, p. 140)

⁴ Con l'espressione *Terzo Teatro* si fa riferimento a un termine coniato da Eugenio Barba nel manifesto del 1976, impiegato per fare riferimento a una nuova concezione di teatro. In essa rientrano gruppi che operano nella marginalità, distinguendosi sia dal teatro istituzionalizzato sia da quello d'avanguardia. Tali realtà si caratterizzano inoltre per una formazione per lo più autodidatta, sostenuta da training giornalieri. Il loro lavoro assume oltre che un valore artistico, un valore di ricerca, politico ed esistenziale. (vedi Barba, 1996)

perdere la specificità del teatro attraverso la trasformazione del suo linguaggio⁵ (ibid.). Schechner, invece, cerca di sviluppare una teoria che oltrepassasse la pratica teatrale, contribuendo alla fondazione dei *performance studies*⁶; in quest'ultima elaborazione, la critica individuata da Meldolesi riguarda il fatto che gli elementi più interessanti emergano quando si limitano le parti di maggiore astrazione sul piano teorico (ivi, p. 150). Perciò si interroga su quali possibilità si aprirebbero se i sociologi attingessero al vocabolario dei teatranti per parlare di teatro, privilegiando parole come “energia”, “resistenza”, “presenza”, piuttosto che categorie legate a un lessico considerato ormai “passato”, come ad esempio “finzione” o “illusione”. Infine, più che offrire una conclusione definitiva, l'autore apre uno spazio di riflessione, suggerendo che i due campi potrebbero aiutarsi, in particolare, la sociologia potrebbe trarre insegnamenti dal teatro come pratica, mantenendo ciononostante un'attenzione al confine tra i due campi (ibid.).

1.5 La specificità del teatro: accadimento e relazione

Le riflessioni di Meldolesi sulle potenzialità di un dialogo tra teatro e sociologia, pur nel mantenimento della specificità dei due ambiti, conducono a interrogarsi sulla natura del teatro stesso. Si rende quindi necessario individuarne gli elementi distintivi e ciò che lo differenzia dalle altre forme dello spettacolo.

In *Per un'estetica del teatro*, il filosofo Claudio Rozzoni riporta il pensiero di José Ortega y Gasset, secondo cui la «cosa teatro» sarebbe costituita da «innumerevoli cose differenti». Proprio questa moltitudine fa sì che ci si interroghi se, al di là delle varietà delle pratiche sceniche, esista una struttura comune che permetta di riconoscere «se in mezzo a questa varietà di forme non sussista una struttura che permetta di definire teatro manifestazioni diverse e divergenti». In questa prospettiva prende vita un'idea di scena che appare come un «ambito di creazione d'irrealtà, “luogo” di produzione di un peculiare mondo che riguarda da vicino non solo il ruolo dell'attore, ma anche quello dello spettatore». La presenza dello spettatore diventa quindi una condizione costitutiva dell'evento teatrale, che quindi non potrebbe esistere senza testimoni. (Rozzoni, 2012,

⁷ I *Performance studies*, sviluppati da Richard Schechner, propongono l'ampliamento della categoria tradizionale di teatro, verso un campo caratterizzato da pratiche performative diverse e interdisciplinari. Attraverso i concetti come *l'actual* e il *restored behavior*, l'autore analizza i processi dell'evento spettacolare tenendo conto delle dinamiche e delle funzioni del rito, riprendendo le elaborazioni di Victor Turner, interpretando la performance come uno spazio liminale e di trasformazione, che coinvolge sia performer che spettatori (vedi Valentini, 1984, p. 14-38).

p. 7)⁷.

Un'altra prospettiva, caratterizzata da una matrice antropologica – disciplina che, come si vedrà nei capitoli successivi, ha offerto contributi rilevanti sia allo sviluppo teatrale sia alle scienze sociali – è quella proposta da Piergiorgio Giacchè. Nel volume *Lo spettatore partecipante*, l'autore si muove a partire dall'interrogativo ricorrente: che cos'è il teatro?

Giacchè osserva come il teatro venga spesso definito come il luogo in cui un attore interpreta qualcosa di “altro da sé”, ad esempio attraverso un testo. Tuttavia, una descrizione di questo tipo rischia di ridurre la complessità. La presenza di altre forme artistiche riconducibili alla dimensione dello spettacolo – insieme alla migrazione di linguaggi espressivi verso il cinema e la televisione – può infatti indurre a considerare il teatro come una forma residuale, legata a un'immagine d'antan (Giacchè, 1991, p.17). Nel corso del Novecento, infatti:

«le forme e i linguaggi dello spettacolo si sono modificati e moltiplicati [...] il teatro ha guadagnato una rispettabile maiuscola ma è sempre più visto come l'antenato e l'origine dello spettacolo contemporaneo. [...] È diventato necessario definire il teatro per la sua differenza, prescindendo dai suoi 'contenuti' e badare alla forma, e in quella individuare le sole componenti non trasferibili, non esportabili entro i linguaggi della nuova spettacolarità (il cinema e la televisione [...]). Così si scopre che la sola differenza inimitabile del teatro – il suo consistere in un accadimento, basato su una relazione fisica e diretta tra attori e spettatori – è anche il suo primo e fondamentale requisito. [...] Non è commestibile di quella “riproducibilità tecnica” che sta alla base dell'industria culturale» (ivi, pp. 17 – 18).

La necessità di definire il teatro a partire da questa dimensione relazionale emerge anche nel contesto contemporaneo, caratterizzato dalla diffusione di forme spettacolari sempre più mediate. In questo senso, come osserva Meldolesi discutendo la nozione di “società dello spettacolo”⁸ formulata da Guy Debord, teatro, cinema e televisione non possono essere considerati pratiche equivalenti, poiché producono modalità differenti di esperienza e relazione (Meldolesi,

⁷ I passaggi citati sono tratti dalla conferenza dal titolo *Idea del teatro. Un accenno*. Pronunciata il 13 aprile e il 4 maggio del 1946 da J.Ortega y Gasset in Id. *Idea del teatro. Un accenno* (1946), tr. It., *Idea del teatro*, di A. Fantini, Medusa, Milano 2006, p.19. è riportata nel testo di Rozzoni, *Per un'estetica del teatro un percorso critico* (2012).

⁸ Per Meldolesi il concetto di “società dello spettacolo” presenta una duplice possibilità d'uso: aggettivale e sostanziale. Nel primo caso, la spettacolarità può arricchire la dimensione dialettica dell'analisi; nel secondo, quando viene assunta come categoria totalizzante, emergono diverse criticità.

L'autore ne critica l'uso generico e sloganistico, osservando come le massime debordiane avessero una forte carica ideologica nel clima del Sessantotto ma, superato quel contesto storico perdano parte della loro forza rivoluzionaria ed esplicativa. Inoltre, mette in discussione l'idea che cinema, televisione e teatro convergano in una zona indifferenziata e intercambiabile, sostenendo invece che tali pratiche rimangano portatrici di culture distinte e l'idea di uno “spettacolo unico” sia superata (cfr. Meldolesi, 1986, p. 80 - 85). In questa direzione si colloca anche la prospettiva Jean Baudrillard, che sostituisce la nozione di “società dello spettacolo” con quella di “universo della simulazione”, in cui il problema non riguarda più solo l'alienazione, ma la dissoluzione della distinzione tra realtà e rappresentazione, all'interno di una continua esposizione rispetto a ciò che appare: la superficie della simulazione (ibidem).

1986, pp. 80 – 85).

Se dunque la specificità del teatro consiste nell'accadimento tra corpi in relazione, la figura dello spettatore non può essere considerata secondaria. Per questa ragione, il paragrafo successivo si soffermerà sul suo ruolo all'interno dell'esperienza teatrale.

1.5.1 Il ruolo dello spettatore

Seguendo la metafora proposta da Claudio Giacchè, il teatro, in quanto evento, si manifesta nell'istante dell'accadimento come un organismo che “prende corpo” e che, come ogni corpo, è dotato di una testa e di una coda. Lo spettatore incarnerebbe la seconda, differenziandosi dalla testa qualora venga inteso come parte viva e significativa e non come parte vitale ai fini della produzione e della formulazione dei contenuti dello spettacolo (Giacchè, 1991, pp. 85 – 87). Tuttavia, nel caso in cui la presenza dello spettatore viene considerata come parte fondamentale per la vitalità stessa del teatro, si tratterebbe invece di “teatro vivente”: manifestazioni e prospettive teatrali che centralizzano l'essenza teatrale nella relazione tra attore e spettatore in un coinvolgimento diretto e che non si esaurisce nella presenza e nell'attenzione (ibid.). E se si individua in tale relazione il motore tramite cui il teatro “accade”, lo spettatore ne risulta indispensabile per il suo avvenimento. L'illusione teatrale accade se l'energia dell'attore è subordinata alla reazione di chi guarda (ivi, pp. 87 – 89). Trattandosi di un'interazione in cui lo spettatore è un polo determinante e co-autore, quella che potrebbe apparire come una trasmissione unilaterale di informazioni, diventa corrispondenza, ovvero una parte complementare e necessaria affinché l'azione scenica si trasformi in spettacolo (ibid.). L'autore sottolinea inoltre l'identità e l'autonomia dello spettatore durante la partecipazione all'incontro, infatti il soggetto attiva il proprio immaginario, sia nel corso dello spettacolo sia in una fase precedente all'evento e non si riduce a oggetto o a ricevente (ivi, pp. 89 – 94). Infatti:

«Lo spettatore non è semplicemente "colui che guarda" [...] è piuttosto uno sguardo che si intende complementare all'oggetto o all'azione che si sta osservando [...] ed è in grado di coglierne l'apparenza, al limite senza considerarne la realtà.» (ivi, p. 94)

L'autore aggiunge inoltre che:

«il teatro è il luogo dove lo spettatore somiglia all'attore, e per questo lo giudica mentre lo sfida, per questo l'identificazione e la proiezione sono meno facili e immediate di quanto avviene al cinema, per questo il confronto e il contrasto sono una modalità ineliminabili del

loro rapporto, nonostante il fascino e la superiorità dell'attore siano garantiti almeno dalla convenzione.» (ivi, p. 93)

Questo passaggio assume particolare importanza perché consente di introdurre il tema del rapporto tra realtà e finzione (ivi, p. 86). La “vita teatrale” dello spettatore si caratterizza infatti per un continuo riconoscersi e sperimentarsi in questo scontro, configurandosi come una “doppia presenza”: «essere due volte o in due luoghi del suo sguardo, proprio come si è corpo e immagine davanti allo specchio.» (ivi, p. 96). In questa oscillazione tra ciò che è presente fisicamente e ciò che è evocato, si scopre il gioco – con radici nell’infanzia⁹ – del “vedere e non vedere”, che genera uno sdoppiamento e costituisce un primo contatto con tale dimensione, «lo smarrimento del non vedere indica o provoca una alterità da immaginare, diventa lo spazio “del fantasma” o della fantasia, la culla che rende necessario il pensiero» (ivi, pp. 95 – 96).

La “messa in scena”, quindi, si configura piuttosto in una “messa in visione”, che orienta il lavoro verso lo sguardo dello spettatore (ivi, p. 100). Una visione che oscilla fra: «fra il dettaglio e l’insieme» sovrapponendo «particolare e generale», e che si muove:

«nella contraddizione e nella contemporaneità di una identificazione proposta e di una proiezione agognata, in cui lo spettatore è chiamato come l'unico protagonista totale ancorché passivo e assente: l'unico che della scena e nella scena può appropriarsi di tutti i personaggi, di tutte le azioni.» (ibid.)

Nello spazio in cui accade l’evento, la relazione, si possono sperimentare più possibilità teatrali: alcune che implodono all’interno dello spazio teatrale raddoppiando il senso dall’interno, alcune che invece si estendono nella realtà quotidiana, come nel teatro di strada o nelle performance partecipative (ivi, p. 104). Nel testo *Lo spettatore partecipante: contributi per un’antropologia del teatro*, che costituisce il principale riferimento per il presente paragrafo, Giacchè richiama, ad esempio, lo spettacolo *Il principe costante* di Grotowski, la cui scenografia evocava una sala di anatomia delimitata da una palizzata che costringeva lo spettatore – seduto su una panca all’esterno del rettangolo che delimitava la scena – a sporgersi per vedere, ma anche, per non vedere (ivi, p. 105).

⁹ Il riferimento all’infanzia rinvia al momento in cui, secondo l’autore, si determina il senso del teatro, individuato nella scoperta del proprio doppio allo specchio – che include anche il riflesso del mondo circostante – e nella conseguente sperimentazione del rapporto tra realtà e finzione. Giacchè richiama inoltre il “gioco del rocchetto” descritto da Sigmund Freud come un’altra forma di esperienza infantile del vedere e non vedere, del perdersi e ritrovarsi, intesa come esperienza unitaria, che in psicanalisi viene definita “contemporaneità del conflitto” (cfr. Giacchè, 1991, p. 96-97)

Facendo astrazione dalle specifiche tendenze teatrali della “messa in visione”, che verranno riprese nei capitoli successivi, tali pratiche convergono nell’attenzione rivolta al «processo della visione anziché quello della costruzione dello spettacolo» (ibid.). In questa prospettiva, non si dà più un risultato passivo determinato da una causa scenica, attore e spettatore risultano entrambi “partecipi e responsabili”, agendo come poli di una “conflittuale complicità” (ivi, pp. 106-107). Il rapporto tra parti è dunque caratterizzato da un’interdipendenza, in cui entrambi compartecipano alla produzione dell’*effectus*, entro il quale il teatro si rivela e si manifesta in questa unitarietà e in cui si realizza una commozione comune (ibid.). Secondo l’autore, questa unitarietà dell’effetto:

«surroga la conosciuta funzione e la sconosciuta magia della mitica comunità circolare del "teatro antico" - o del teatro di culture 'altre' -; è questa unitarietà la sola traccia di somiglianza che resta tra teatro e rito e sulla cui base insistono le analisi o le pretese di una discendenza del teatro dal rito» (ibid.).¹⁰

Sulla base di queste premesse teoriche, il secondo e il terzo capitolo saranno dedicati a delle forme teatrali che ridefiniscono concretamente lo spazio della relazione, influenzate dall’esigenza di “implosione” e “dilatazione” dello spazio scenico, concentrando da un lato la relazione in dispositivi ravvicinati e immersivi, dall’altro contaminando direttamente lo spazio sociale e quotidiano.

¹⁰ Per un approfondimento sul rapporto tra teatro e rito, si rimanda a Victor Turner (1986), *Dal teatro al rito*.

CAPITOLO SECONDO

RIAPPROPRIARSI DELLA RELAZIONE

2.1 Introduzione

Una volta individuato il teatro come relazione fisica e situata tra attore e spettatore, il presente capitolo si propone di approfondire alcune delle pratiche della scena teatrale del Novecento che hanno messo in discussione quelle istituzionalizzate caratterizzate dalla separazione tra scena e platea, proponendo una configurazione relazionale diversa con lo spazio scenico. Attraverso il contributo di autori e pratiche riconducibili al teatro di ricerca, verranno prese in esame forme di esperienza che ridefiniscono il ruolo dello spettatore, inteso come soggetto coinvolto nella costruzione dell'evento.

Particolare attenzione verrà rivolta al lavoro del Teatro del Lemming, assunto come caso di studio per osservare come alcune delle istanze elaborate dal teatro del Novecento, continuino a essere sviluppate in forme contemporanee. Le pratiche immersive e polisensoriali della compagnia consentono di interrogarsi sulla presenza; e sul ruolo del corpo nella partecipazione, mettendo in discussione aspettative consolidate nell'esperienza teatrale.

L'analisi verrà sviluppata facendo riferimento ad alcune prospettive sociologiche. In particolare, le riflessioni etnometodologiche di Harold Garfinkel permetteranno di interpretare le strategie di spiazzamento adottate dal Lemming come pratiche che interrompono le aspettative e rendono visibili convenzioni date per scontate. Analogamente a quanto accadeva nei *breaching experiments*, l'infrazione di ciò che normalmente viene dato per scontato rende visibili i processi attraverso cui gli individui costruiscono e mantengono un senso condiviso della situazione. Le reazioni di disagio, e più in generale di spiazzamento, suscitate da tali esperienze verranno inoltre lette alla luce di alcune riflessioni sul tema del corpo sviluppate da autori quali Mauss, Weber, Elias e Douglas, che permetteranno di interrogarsi su come vengono costruite e interiorizzate le norme che regolano il rapporto con il proprio corpo e quello degli altri.

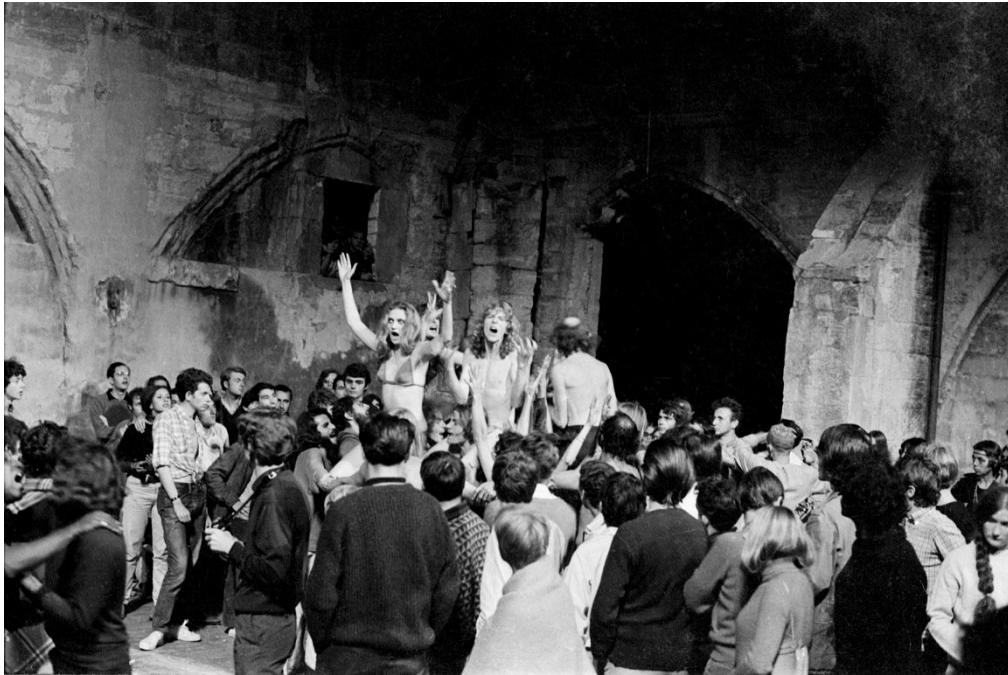
Infine, le considerazioni emerse dall'analisi dell'esperienza dello spettatore verranno utilizzate per proporre una riflessione sul rapporto tra teatro e ricerca sociale. Attraverso alcuni concetti elaborati da Bourdieu e il confronto con la prospettiva dell'intervista dialogica, si tenterà di esplorare una possibile analogia tra lo spettatore e il ricercatore, ponendo attenzione alle questioni della presenza, dell'ascolto e della costruzione relazionale della conoscenza.

2.2 I “teatri” del Novecento e la trasformazione della relazione

Il Novecento si configura come un secolo in cui le tendenze teatrali e, più in generale, i campi legati all’esperienza estetica, mettono in discussione il modello occidentale fondato sulla distanza estetica, ritenuta una delle condizioni che favoriscono l’esercizio del giudizio critico, introducendo invece forme di esperienza basate sulla presenza dell’altro (De Marinis, 2012, p. 201). Si delinea quindi un paradigma alternativo basato sulla corporeità, che riformula il ruolo dello spettatore da fruitore passivo a partecipante, testimone o “spett-attore” (ivi, p. 211).

Uno dei contributi fondamentali che favorirono questo punto di rottura è rappresentato dalle suggestioni proposte da Antonin Artaud, la cui influenza divenne tale da portare a definire il Novecento come il “secolo Artaud” (Allegri, 2017, p. 250). Con il Teatro della crudeltà, tentò di superare la centralità del testo e di restituire al teatro una funzione capace di incidere direttamente sull’esperienza dello spettatore, risignificando il teatro come luogo in cui poter uscire dall’ordinarietà della vita quotidiana (Pisciotta, 2014, p. 125). Il teatro doveva agire sul profondo dell’essere umano, riportando alla luce contenuti della psiche rimossi e destabilizzando le forme di razionalizzazione proprie della cultura borghese, così da recuperare la dimensione originaria della pratica teatrale, andando oltre la rappresentazione scenica (Allegri, 2017, p. 251). L’influenza di Artaud risulterà significativa soprattutto negli anni Sessanta, periodo cruciale di trasformazione culturale e sociale, in cui le varie ricerche e movimenti teatrali rientrano sotto l’espressione Nuovo Teatro (ivi, p. 273). Su questa scia si collocano diversi contributi. Uno dei primi è rappresentato dalla nascita del Living Theatre con Judith Malina e Julian Beck, mossi dalla necessità di trasformare molte componenti del teatro istituzionalizzato: dal ruolo del corpo come motore espressivo primario, al coinvolgimento attivo dello spettatore, fino alla riorganizzazione della struttura teatrale in senso comunitario e collaborativo, attraverso il rifiuto dell’assetto gerarchico tradizionale (ivi, p. 274). Gli spettacoli tendevano inoltre a superare i luoghi tradizionali della messa in scena, privilegiando spazi aperti per favorire il contatto con il pubblico (Pisciotta, 2014, p. 122) (cfr. nella pagina successiva Figura 1.1).

Figura 1.1 *Paradise Now* al Cloître des Carmels



Fonte: OpenEdition Journals - © Jean-Marc Peytavin

In spettacoli come *Paradise Now* (1968), l'azione della compagnia «è disposta come un processo di liberazione iniziatica in cui gli attori si esprimono in azioni di potente e trasgressiva fisicità» (Allegri, 2017, p. 274), con l'obiettivo di trasformare il pubblico in un partecipante attivo e responsabile del mutamento sociale.

Come già emerso nel capitolo dedicato al rapporto tra sociologia e teatro, anche la ricerca di Grotowski rappresenta una delle esperienze che più radicalmente ridefiniscono la relazione tra attore e spettatore, mettendola in crisi. Il regista rifiutò l'ordine frontale «con la distinzione tra chi fa e chi assiste all'evento teatrale e investiga la matrice antropologica dell'arte dell'attore» (ivi, p. 276). Nel teatro povero:

«ciò che resta è il corpo dell'attore offerto come in un sacrificio simbolico allo sguardo dello spettatore. All'attore è richiesto un lavoro di approfondimento delle sue potenzialità espressive attraverso l'elaborazione di una psicotecnica che mette in gioco sia la dimensione fisica sia implicazioni di natura emozionale per arrivare a una comunicazione integrale del sé» (ivi, pp. 275 – 276).

Anche Peter Brook, attraverso l'improvvisazione e la ricerca di luoghi non convenzionali, dimostrerà come il linguaggio teatrale possa avere una valenza sia sul piano psichico sia su quello sociale, capace di scardinare le rappresentazioni sociali. Secondo il regista britannico, infatti, «l'improvvisazione assume quella caratteristica rottura del dato per scontato specialmente

lontani da spettatori abituati al teatro, totalmente immersi nella loro vita quotidiana facendo sì che questa diventi l'elemento dialogico della comunicazione» (Pisciotta, 2014, p. 113).

Eugenio Barba, già citato come una delle personalità che ha configurato un rapporto tra teatro e scienze sociali, viene qui riportato come uno dei registi più importanti per la costruzione del Teatro Nuovo. Nel 1964, infatti, fonda l'Odin Teatret, dove combinerà sia creazione scenica che ricerca sul lavoro dell'attore (Allegrì, 2017, p. 277). Rispetto a quest'ultima esigenza sarà lui che teorizzerà l'antropologia teatrale, ovvero lo studio di qualità espressive comuni a culture e tecniche teatrali diverse (ibidem). Inoltre, con la nascita dell'International School of Theatre Antropology (ISTA) nel 1979, genererà un luogo di incontro per performer di diversi linguaggi artistici e ricercatori proveniente da diverse parti del mondo. La tecnica dell'Odin prevedeva la creazione di drammaturgie personali dei singoli artisti che venivano poi rappresentate e configurate registicamente da Barba. Con l'avvio del Terzo Teatro, oltre a un'organizzazione basata sulla creazione collettiva si afferma la caratteristica di gruppi teatrali composti da persone che si collocano in modo antagonistico nei confronti dei circuiti teatrali ufficiali, ma anche di avanguardia (ivi, p. 278).

Anche Schechner, oltre alla sua attività teorica e di ricerca, caratterizzata dall'interesse per lo «studio antropologico dei rituali “primitivi”» come modello per una pratica teatrale autentica e da cui nasceranno i Performance Studies, portò avanti le proprie idee come regista teatrale, sulla scia dell'eredità del Living Theatre e di Grotowski. Nella sua pratica ritornerà infatti la dimensione del rituale, la rottura della quarta parete e l'espressività corporea (ivi, pp. 278 – 279). Marco De Marinis richiama il pensiero di Schechner per proporre un modello alternativo a quello basato sulla vista e l'udito, orientato invece al corpo e alla «partecipazione sinestesica e cinestetica», concependo il «teatro come un'arte che permette allo spettatore di *assaporare* le emozioni, di *gustarle* quasi alla stregua di cibi» (De Marinis, 2012, pp. 201 – 202).

2.3 La ricerca del Teatro del Lemming

Il percorso teorico ricostruito nelle pagine precedenti ha preso in esame alcuni autori che hanno contribuito al rinnovamento del teatro attraverso pratiche volte a mettere in discussione la separazione tra scena, retroscena e pubblico (cfr. D'Ambros, 2007, p. 420). Si tratta di categorie che richiamano la struttura del teatro tradizionale, utilizzata anche da Goffman come modello di interpretazione delle interazioni sociali, ma che nel corso del XX e XXI secolo sono state ridefinite da diverse pratiche teatrali e performative (ivi, p. 418).

Gli autori fin qui richiamati, quindi, rappresentano alcune delle figure che caratterizzano la scena artistica di questo processo di trasformazione. La scelta di soffermarsi, nel presente capitolo, sul lavoro del Teatro del Lemming e del regista Massimo Munaro risponde alla possibilità di osservare come alcune delle istanze elaborate dal teatro di ricerca del Novecento continuino a essere praticate e rielaborate nel contesto contemporaneo. Infatti, pur sviluppandosi in un contesto storico differente, il lavoro della compagnia raccoglie molte delle questioni emerse nelle esperienze analizzate finora. Una delle eredità del teatro di ricerca dell'epoca consiste nel tentativo di trasformare la relazione tra attore e spettatore basata sulla frontalità e il controllo del pubblico, per favorire l'incontro e la presenza reciproca nel qui ed ora dell'evento performativo (cfr. *ivi*, pp. 420 - 421). Il Teatro del Lemming costituisce un esempio significativo di tale tendenza, poiché concentra la propria ricerca implodendo all'interno dello spazio teatrale stesso. La compagnia opera nel territorio veneto, in provincia di Rovigo, dove attraverso pratiche immersive e polisensoriali modifica i confini tradizionali della rappresentazione coinvolgendo lo spettatore, trasformandolo da osservatore a partecipante.

Inoltre, la scelta di approfondire il lavoro del Lemming è legata oltre che alla rilevanza rispetto ai temi affrontati in questa ricerca, alla possibilità di averne avuto esperienza diretta come spettatrice e alla disponibilità di una documentazione prodotta dalla compagnia nel corso degli anni. Il volume preso in esame raccoglie riflessioni del regista sulla propria concezione artistica insieme a testimonianze dirette di spettatori e attori, che consentono di accedere alle descrizioni e alle interpretazioni delle esperienze vissute durante la rappresentazione, ma anche nei momenti che la precedono e la seguono. L'utilizzo di questi materiali mira a mettere in luce «delle dinamiche d'interazione che vanno al di là di una interpretazione formale delle interazioni» (*ibid.*).

2.3.1 La rottura dell'ordine dell'interazione: Cosa accade qui?

Dalle testimonianze raccolte e pubblicate dalla compagnia emerge che l'esperienza teatrale non coincide con il momento dello spettacolo, ma prende avvio già nelle fasi che lo precedono. Già a partire dalla chiamata per la prenotazione vengono fornite informazioni che introducono fin da subito elementi di spiazzamento e contribuiscono a ridefinire la situazione rispetto alle aspettative associate dall'andare a teatro. Come riporta il regista:

«Lo spettatore carica da subito l'evento di forti aspettative. [...] L'attesa è cominciata per altro nel preciso momento in cui ha fissato la sua prenotazione. Sa che in quel giorno e in quell'ora determinata si recherà qui per lo spettacolo. "Ma che razza di spettacolo è?" si chiede. L'unica cosa che sa con certezza, per quanto ne possa già aver sentito parlare, è che entrerà solo e che verrà bendato, cosa che costituisce l'unico avvertimento che gli viene

offerto. Il non sapere cosa esattamente accadrà, porta lo spettatore ad avere all'entrata uno stato d'animo già alterato» (Munaro, 2021, p. 32)

Questo stato di alterazione può essere interpretato secondo la prospettiva dell'etnometodologia di Harold Garfinkel. Nel suo tentativo di comprendere i processi attraverso cui gli individui costruiscono e mantengono il senso comune, Garfinkel concentra l'attenzione sulle attività ordinarie della vita quotidiana (Spera, 2007, pp. 116 – 118). Tali attività si fondano sulla fiducia implicita che gli attori sociali condividano le stesse definizioni della situazione e interpretino gli eventi secondo schemi comuni, rendendo possibile una comprensione reciproca data per scontata. In questo senso, Garfinkel riprende da Durkheim l'idea che l'azione sociale sia regolata da tali norme morali, differenziandosi da quest'ultimo però, sostenendo che l'ordine sociale venga riprodotto e confermato nelle interazioni quotidiane, come risultato di pratiche condivise e non come dato naturale (ibid.).

Per rendere visibili tali meccanismi, Garfinkel elaborò i *breaching experiments*, esperimenti che consistevano nell'introdurre elementi di rottura nelle interazioni ordinarie. Tra gli esempi più noti vi sono il comportarsi in modo formale, distaccato e cordiale con i propri familiari, come se si fosse ospiti in casa propria, oppure il chiedere continue spiegazioni su ogni affermazione che non risulta chiara, ma che normalmente viene considerata ovvia. Attraverso queste violazioni delle aspettative implicite diventava possibile osservare come gli individui agissero per ristabilire il senso condiviso della situazione (ibid.).

Da questa prospettiva, le pratiche del Teatro del Lemming possono essere interpretate come una forma di *breaching experiments* applicata al contesto teatrale. Ad esempio, le poche informazioni ricevute prima dello spettacolo sul dover entrare da soli in sala, bendati, senza indicazioni su ciò che può accadere, mettono in crisi alcune delle aspettative associate all'esperienza teatrale "tradizionale", fondata sulla frontalità della scena, la centralità del ruolo del senso della vista dello spettatore come mezzo percettivo dell'esperienza artistica e sulla relativa prevedibilità della situazione. Anche qui la rottura delle aspettative genera sentimenti di incertezza, disorientamento e ansia. Lo spettatore si trova privo di elementi che normalmente gli permettono di interpretare quello che può accadere e il turbamento che ne consegue può rappresentare una possibilità per rendere visibili alle convenzioni e alle aspettative rispetto al rapporto tra attore e spettatore (cfr. Pisciotta, 2016, pp. 66 – 71).

Alcune pratiche teatrali non limitandosi a rappresentare i conflitti, producono situazioni in cui i partecipanti ridefiniscono direttamente l'interpretazione della realtà, facendo sì che il teatro possa diventare anche uno spazio per osservare i processi attraverso cui l'ordine dell'interazione viene costruito, messo in discussione e ricostruito (ibid.). A questo proposito, Pisciotta riporta

un racconto di un episodio interessante accaduto durante la ricerca etnografica svolta proprio come partecipante alle attività della compagnia, riferitole da una collaboratrice, riguardante una coppia che aveva assistito allo spettacolo:

«Il marito è uscito sereno, rilassato, comunque divertito e piacevolmente sorpreso, diceva, mentre lei era agitatissima, scossa e molto infastidita infatti ci ha detto di avere urgente bisogno del bagno. La signora ha quindi seguito le nostre indicazioni ma ha trovato la porta chiusa e si è messa a gridare così che la abbiamo raggiunta. Voleva a tutti i costi lavarsi con l'acqua e il sapone e levarsi di dosso l'odore degli attori e detergersi la pelle dopo il contatto con i loro corpi. Diceva che le carezze, i baci e gli abbracci l'avevano turbata e che aveva cercato di evitarli sciogliendosi anticipatamente dalle strette e che aveva anche rifiutato di mangiare la mela che gli era stata offerta dalla bocca dell'attore. Recuperate le chiavi è entrata in bagno e si è lavata» (Pisciotta, 2014, p. 188)

L'episodio risulta interessante perché mostra come durante lo spettacolo si siano riattivate forme di relazione che nella vita quotidiana tendono a essere ridotte o rigidamente regolamentate. La nudità, la prossimità fisica, l'esposizione polisensoriale producono in alcuni spettatori paura, disagio o resistenza e allo stesso tempo la possibilità di una presenza più intensa.

L'esposizione del corpo sembra emergere come una delle dimensioni centrali dell'esperienza proposta dal Lemming. Ci si potrebbe chiedere quindi perché alcune pratiche immersive, che depotenziano il senso della vista e un'esposizione diversa all'evento teatrale producano disagio.

Marcel Mauss, allievo di Émile Durkheim, osserverà le pratiche del corpo e come esse siano connesse alle aspettative e prescrizioni sociali, questioni che trovano un ulteriore sviluppo nel concetto di *habitus* elaborato da Pierre Bourdieu, autore che riprese la questione per cui le pratiche corporee non sono manifestazioni naturali, ma schemi appresi socialmente (D'Ambros, 2007, p. 291), mostrando come tali comportamenti e disposizioni vengano incorporati fino a risultare spontanei. Come osserva D'Ambros, infatti, attraverso il concetto di *habitus* diventa possibile comprendere come i dispositivi sociali agiscano attraverso un processo di «interiorizzazione dell'esteriorità» (ivi, p. 297), che fa sì che si sedimentino modalità che derivano dall'apprendimento di processi storici e sociali esterni.

Partendo dalla reazione di spiazzamento che viene condivisa da molti degli spettatori del Lemming, ci si chiede quali siano queste pratiche corporee di riferimento e che tipo di paradigma viene messo in discussione. Tra i diversi sociologi che si sono interrogati sul corpo, in maniera più o meno esplicita, sembra ripresentarsi il principio secondo cui nelle società occidentali il corpo viene controllato e regolato per garantire l'esistenza della società (ivi, p. 291). Max Weber

riflettendo sulla connessione tra etica religiosa e razionalizzazione economica, si soffermerà sulle condotte di vita e svilupperà l'idea di un «corpo implicito» diretto ad agire verso uno scopo, a servizio della gestione delle pulsioni corporee. Secondo l'autore il controllo del corpo nato dall'etica puritana diventa necessario al primo capitalismo per imporre modalità metodiche di produzione, risparmio e consumo (ibid.).

Inoltre, nel caso dei puritani appunto, il fatto che ci fossero delle pratiche specifiche che li discostavano dal resto della società contribuiva alla formazione di un'élite che basava la propria specificità proprio su queste tecniche di disciplinamento. Il corpo si carica di valore simbolico, e queste visioni possono estendersi anche nelle pratiche artistiche, tant'è che se si volesse approfondire come il corpo viene subordinato alla tecnica, gli scritti sul balletto russo di Isadora Duncan rappresentano una testimonianza diretta per osservare come il corpo diventa un bersaglio di violenza e repressione, più che una possibilità espressiva (cfr. *ivi*, pp. 293 – 294).

In continuità con l'attenzione rivolta da Weber ai processi di razionalizzazione, anche il contributo di Norbert Elias consente di approfondire il tema del corpo. L'autore riflette su come la progressiva regolazione degli impulsi sia la base del processo di civilizzazione occidentale. Le norme relative alle buone maniere, ad esempio, promuovono comportamenti che «eliminano i contatti, che tendono a separare l'immagine dell'animale uomo da quella dell'uomo sociale» (*ivi*, pp. 298 – 299), favorendo un processo di internalizzazione del controllo emotivo e corporeo che contribuisce alla costruzione del corpo sociale (ibid.). Il disagio manifestato dalla spettatrice può essere interpretato come l'effetto di una sospensione temporanea di alcune norme che regolano la distanza tra i corpi e le modalità socialmente accettate del contatto fisico.

Un aspetto significativo della testimonianza riguarda però il bisogno espresso di lavarsi subito dopo la performance. Le riflessioni di Mary Douglas sul concetto di contaminazione consentono di approfondire questo elemento. La studiosa mostra infatti come «la costruzione sociale del concetto di contaminazione» legata al corpo, sia un modo attraverso cui le società esercitano un “controllo sulla struttura sociale”. (*ivi*, pp. 299 – 302). In questa chiave di lettura il gesto di lavarsi può essere interpretato come un tentativo di ristabilire dei confini corporei e simbolici che l'esperienza aveva messo in discussione, facendo emergere la fragilità di ciò che viene percepito come naturale o appropriato nel rapporto con il corpo dell'altro.

2.4 Lo spettatore partecipante e l'analogia con il ricercatore

A partire dalle considerazioni fin qui elaborate, che ridefiniscono il ruolo dello spettatore come soggetto implicato nel processo di costruzione dell'esperienza e della produzione di senso, si propone di tracciare una possibile analogia con la figura del ricercatore.

Per sviluppare questa riflessione può essere utile richiamare alcuni elementi della prospettiva teorica elaborata da Bourdieu. In particolare, il concetto di *habitus*, già introdotto nel paragrafo precedente, risulta interessante anche per un'altra ragione. Come sottolinea Pisciotta, esso costituisce un insieme di disposizioni interiorizzate, ma caratterizzate da una struttura capace di adattarsi a situazioni differenti. Esso risulta flessibile e permette agli individui di applicare gli schemi acquisiti in contesti specifici, anche ad altri ambiti di esperienza (Pisciotta, 2014, pp. 78 – 83). Esso rappresenta infatti «un sistema di disposizioni durevoli ma non immutabili», continuamente modificato dal confronto con nuove esperienze e nuovi contesti di azione (Corchia, 2006, p. 23).

Questa possibilità è connessa a un'altra nozione centrale nel pensiero di Bourdieu, quella di campo. Pur essendo caratterizzati da regole, logiche e forme di legittimità specifiche, come ricorda Pisciotta, i campi rappresentano degli «universi sociali, autonomi, relativamente indipendenti, ma che esercitano degli effetti gli uni sugli altri»¹¹ (Bourdieu, 1995, citato in Pisciotta, 2014, p. 79).

La flessibilità dell'*habitus* e la permeabilità dei campi consentono di rileggere anche alcune delle dinamiche emerse nei paragrafi precedenti. Le pratiche immersive del Teatro del Lemming, infatti, mettono lo spettatore di fronte a condizioni relazionali e percettive che si discostano dalle aspettative abitualmente associate all'esperienza teatrale. Riprendendo una riflessione discussa da Corchia, si potrebbe ipotizzare che tali situazioni producano una forma di «sfasamento» tra disposizioni incorporate e condizioni dell'esperienza. In termini bourdieusiani, l'*habitus* tende infatti a orientare la percezione e l'azione sulla base di schemi costruiti nel corso delle esperienze precedenti; quando però il soggetto si confronta con situazioni che ne mettono in crisi i presupposti, tali schemi possono rivelarsi temporaneamente inadeguati (cfr. Corchia, 2006, p. 2 – 28). Il disorientamento, l'incertezza o il disagio descritti dagli spettatori possono allora essere interpretati come segnali della messa in discussione di modalità consolidate di percezione e di relazione con l'altro¹². È proprio questa possibilità di interrogare e rendere visibili schemi

¹¹ La definizione qui riportata di *campo* rinvia a una citazione diretta di Pierre Bourdieu (1995, trad. it., p.58), riportata da Alma Pisciotta in *Il teatro come strumento per la ricerca sociologica: elementi per una sociologia teatrale* (2014, p.79).

¹² Corchia richiama il concetto di «effetto d'isteresi» per indicare quelle situazioni in cui trasformazioni significative delle condizioni di vita producono uno «sfasamento» tra gli schemi incorporati e le nuove circostanze dell'esperienza, rendendo inadeguati i precedenti schemi cognitivi, pratici ed espressivi (Corchia, 2006, pp. 23-24).

normalmente dati per scontati che rende particolarmente fecondo il confronto tra esperienza teatrale e ricerca sociale.

Considerando la sociologia e il teatro come due campi, l'intento è quello di proporre un'analogia tra spettatore e ricercatore, cercando di utilizzare quanto emerge in un campo per riflettere sulle modalità relazionali che caratterizzano l'altro. Entrambi, infatti, si confrontano con situazioni in cui viene loro richiesto di sospendere, almeno in parte, schemi interpretativi abituali e di esporsi a ciò che emerge nell'incontro con l'altro. In questo senso, sia lo spettatore del Teatro del Lemming che il ricercatore qualitativo occupano una posizione peculiare: pur osservando ciò che accade, ne fanno contemporaneamente parte, contribuendo alla costruzione dei significati che emergono dall'esperienza. L'analogia proposta riguarda la posizione che entrambi occupano all'interno di una relazione che contribuiscono a costruire.

Lo spettatore, infatti, viene inteso come "luogo" di liminalità tra il teatro e il sociale (cfr. Pisciotta, 2014, p. 92), analogamente al ricercatore che osserva la realtà pur essendone, al contempo, parte integrante. In entrambi i casi si prende parte all'evento, interagendo e contribuendo alla produzione dei significati.

Questa posizione intermedia risulta particolarmente rilevante se si considera il processo conoscitivo come esperienza che coinvolge il soggetto stesso che osserva, ed è in questa direzione che le riflessioni di Munaro offrono alcune suggestioni utili anche per pensare al ruolo del ricercatore. Una tra queste riguarda il tema dell'«accorgersi». L'esperienza proposta dalla compagnia cerca di far andare il soggetto oltre il modo in cui percepisce sé stesso e il mondo circostante. Infatti, non è casuale che una delle immagini ricorrenti negli spettacoli sia quello dello specchio. Il regista descrive un percorso che mira a condurre lo spettatore a «oltrepassare lo specchio», passando da una posizione di osservazione a una di coinvolgimento diretto nell'esperienza:

«Lo scambio di bende, dall'attore allo spettatore, ha un forte sapore iniziatico: da qui in avanti lo spettatore tenderà a perdere definitivamente il suo statuto di spettatore per calarsi direttamente nel vivo dell'esperienza diretta. Il passaggio della benda suggerisce l'idea di un avvenuto scambio di ruoli: lo spettatore diventa ora attore dell'evento – entra dall'altra parte dello specchio» (Munaro, 2021, p. 36)

Emblematica è infatti una domanda che viene rivolta durante lo spettacolo *Edipo – Una tragedia dei sensi* e che viene posta allo spettatore prima dell'incontro con la propria immagine: «Di chi è lo sguardo che guarda con i tuoi occhi? Quando pensi che vedi, chi continua a vedere mentre stai pensando?» (ivi, pp. 49 – 50).

Riletta in termini metodologici, questa domanda sembra offrire una suggestione utile anche per la ricerca qualitativa. Essa richiama infatti la necessità, per il ricercatore, di interrogarsi rispetto

al proprio sguardo, chiedendosi con quali categorie si sta interpretando, quali aspetti dell'esperienza si stanno rendendo visibili e quali si stanno lasciando sullo sfondo. In questo senso, il processo dell'«accorgersi» riguarda sia l'interlocutore della ricerca, sia il ricercatore stesso, chiamato a mantenere un'attenzione riflessiva nei confronti del proprio modo di partecipare alla costruzione della relazione (cfr. La Mendola, 2009, pp. 35 – 52).

Anche sotto un altro aspetto emerge una possibile analogia tra il lavoro di ricerca e il lavoro del Lemming. Nell'approccio dell'intervista dialogica, l'intervista viene intesa come un rituale fondato sull'incontro tra persone che prendono parte a una medesima esperienza relazionale, dove il narra-attore, colui che di solito viene denominato intervistato, rappresenta un interlocutore attivo che contribuisce alla costruzione della conoscenza e non una fonte di dati da cui bisogna estrarre informazioni (cfr. *ibid.*).

Per favorire questa condizione di «centratura e apertura» e di doppio ascolto nella relazione, si prepara una traccia, uno strumento che cerca di predisporre le condizioni affinché possa emergere qualcosa di inatteso:

«indipendentemente da quanto lavoro è stato fatto per scriverla, è davvero solo una traccia, un canovaccio [...] è il narra-attore a costruire nell'interazione il percorso narrativo e non l'intervista-attore. [...]» (*ivi*, pp. 89 – 90)

La preparazione della traccia richiede un lavoro anticipatorio di immaginazione della situazione e dei possibili scambi relazionali (*ibid.*). Per questo motivo La Mendola ricorre alla metafora teatrale dell'improvvisazione, sottolineando come essa sia possibile solo a partire da un lungo esercizio di ascolto e di preparazione:

«l'improvvisazione esiste e va praticata, ma per realizzarla occorre avere profondamente affinato le sensibilità necessarie a stare sul *palco*, accordandosi con i colleghi e con il pubblico. [...] Altrimenti la rappresentazione risulterà scoordinata o farà riferimento a strutture già note, a cui aggrapparsi. Durante il rituale intervista sarà più facile cadere prigionieri di mosse comunicative tutt'altro che centrate e aperte; mosse che non costruiscono un'interazione dialogica, ma una interazione direttiva, che facilita la costruzione di un *self* preoccupato della propria faccia perché impegnato a produrre valutazioni, a fornire informazioni e tipizzazioni» (*ibid.*)

Una riflessione analoga emerge nel lavoro preparatorio svolto dagli attori della compagnia. Prima degli spettacoli, infatti, essi svolgono esercizi di ascolto dove sperimentano su di sé alcune condizioni che caratterizzano l'esperienza performativa, abitando il ruolo che poi alla fine passerà allo spettatore:

«L'ipotesi era quella di partire dalla stessa condizione in cui avremmo posto nello spettacolo lo spettatore/Edipo: la cecità. Cosicché gran parte del lavoro si svolgeva mettendo l'attore nella condizione di essere bendato in modo quasi permanente e di verificare via via le modificazioni emotive che i vari esercizi producevano in lui» (Munaro, 2021, pp. 16 – 17)

Come prosegue il regista, si trattava di un'esperienza nuova che prevedeva anche:

«Un personale viaggio di conoscenza interiore. [...] Se è vero che il processo percettivo è correlato sempre alla personalità del soggetto che percepisce, è comunque evidente che a uno stimolo proposto esistono delle reazioni generali simili. [...] Cercavo così di portare l'attore nella stessa condizione in cui immaginavo si sarebbe trovato, alla fine, lo spettatore» (ibid.)

Oltre alla parte laboratoriale, si lavora sulla partitura fisica che orienta l'esperienza senza determinarla. Il regista sottolinea, infatti, come alcune azioni previste dalla partitura possano essere modificate in funzione dello stato emotivo dello spettatore:

«la libertà dell'attore e dello spettatore si misura quindi sullo stesso campo. Direi quindi che sono garantite e permesse da questa struttura complessiva: la partitura impedisce il caos e allo stesso tempo consente l'accesso alla natura profonda degli esseri umani coinvolti.» (ivi, p. 19)

Ciò che conta è la capacità di ascolto rispetto a ciò che sta accadendo nella relazione e di riuscire ad accompagnare l'altro all'interno dell'esperienza, più che l'applicazione meccanica di una sequenza di azioni predeterminate, infatti:

«Se lo spettatore è molto agitato gli si risparmia il forte rumore della caduta del coltello al suolo. Mediamente lo spettatore ha bisogno di un attimo di un lungo attimo di pausa (e di conforto) prima di riuscire a proseguire il suo percorso. [...] Anche qui la velocità d'azione è commisurata alla reazione dello spettatore e al suo stato psicofisico» (ivi, pp. 38 – 39)

Anche nell'intervista con un accordo comunicativo dialogico la relazione segue un orientamento simile, tant'è che la relazione viene descritta attraverso la metafora della danza. Un ballo inteso come:

«sentire i movimenti del partner lasciandosi andare al suo movimento, mantenendo, al contempo/con-spazio, la propria centratura [...] nel lasciarsi trasportare nell'incontro con Alter, senza né travolgerlo né farsi travolgere, generando un nuovo equilibrio, un equilibrio (in) comune» (La Mendola, 2009, p. 119)

È in questo spazio relazionale, nel quale ciascun partecipante orienta ed è al tempo stesso orientato dall'altro, che il confronto tra spettatore e ricercatore trova il punto di contatto. In entrambi i casi si cerca di imparare a sostare nell'inatteso, esercitando ascolto e lasciandosi trasformare da ciò che emerge nella relazione. Una prospettiva che viene raramente associata ai processi conoscitivi e che alcune pratiche teatrali - pur marginali rispetto alle forme teatrali più istituzionalizzate del teatro - sembrano invece considerare centrali. Proprio per questo, esse possono offrire alcune suggestioni utili per ripensare il ruolo del ricercatore e le competenze relazionali implicate nel lavoro di ricerca.

CAPITOLO TERZO

RIAPPROPRIARSI DEL DISORDINE

3.1 Introduzione

Nel capitolo precedente sono state analizzate alcune pratiche teatrali che, attraverso il coinvolgimento diretto dello spettatore, rendono visibile e mettono in discussione l'ordine implicito che regola l'interazione. Le esperienze del Teatro del Lemming hanno mostrato come la sospensione delle aspettative che strutturano il rapporto tra attore e spettatore possa generare situazioni di spaesamento, capaci di rendere osservabili norme e convenzioni normalmente date per scontate. Tali pratiche aprono inoltre la possibilità di riappropriarsi, attraverso il contatto tra i corpi e l'esposizione reciproca, di una dimensione relazionale spesso ridotta o marginalizzata nella vita quotidiana. Il presente capitolo intende approfondire un'altra pratica teatrale che consente di osservare e interrogare la struttura sociale, attraverso la rottura temporanea delle sue regole implicite: quella del clown. Pur mantenendo una separazione tra chi è in scena e chi occupa il ruolo del pubblico, l'efficacia della performance clownesca si fonda su una relazione intensa con il pubblico. Il clown, infatti, non esiste indipendentemente da tale relazione; la sua azione si costruisce continuamente nel confronto con le reazioni degli spettatori, dalle quali trae il motore per lo spettacolo, costituendo quindi uno degli elementi che rende possibile la performance.

In questa prospettiva, il clown permette di proseguire il percorso di riflessione sviluppato nei capitoli precedenti. Se il Teatro del Lemming mostra come il teatro possa diventare uno spazio di riappropriazione della relazione corporea, attraverso il contatto diretto, nel caso del clown la messa in discussione dell'ordine avviene in modo differente. Oltre a riproporre la centralità del corpo, il clown offre, proprio attraverso di esso, la possibilità di abitare il disordine e il fallimento, mettendo in scena ciò che normalmente viene nascosto. Come si cercherà di mostrare nelle pagine seguenti, il clown può essere interpretato come una forma liminale, collocata in una zona di confine tra ordine e caos. Tale posizione gli consente di mettere in discussione le convenzioni culturali, aprendo uno spazio in cui possono emergere possibilità alternative di relazione e interpretazione del mondo.

Come già avvenuto per il Teatro del Lemming, anche in questo caso l'esperienza pratica costituisce uno degli elementi che hanno orientato la scelta dell'analisi. La possibilità di aver partecipato, seppur parzialmente, a dei percorsi di formazione sulla figura del clown ha consentito di

entrare in contatto diretto con alcune delle dinamiche che verranno discusse nelle pagine seguenti, favorendo un'esperienza polisensoriale che ha costituito un elemento di supporto all'elaborazione teorica.

3.2 Le radici del clown: il conflitto

Parlare di clown, così come discutere di teatro, significa in realtà confrontarsi con una pluralità di forme che non sono riconducibili a un'unica definizione. Come osserva Enrico Nivolo, sarebbe più corretto riferirsi ai *clowns*, poiché la molteplicità costituisce una delle caratteristiche fondamentali del fenomeno (Nivolo, 2016, p. 79). Qualsiasi tentativo di ricostruzione storica e teorica risulta quindi inevitabilmente parziale. Senza la pretesa di esaurire la complessità del tema, l'attenzione sarà rivolta ad alcuni elementi che risultano particolarmente significativi ai fini della presente analisi.

Seguendo il percorso proposto da Nivolo nella sua *Antropologia dei clown*, emerge innanzitutto la difficoltà di ordinare la storia e l'identità del pagliaccio che ha nel caos e nella contraddizione la propria natura costitutiva (cfr. *ivi*, 80). La storia del clown appare infatti caratterizzata da continue trasformazioni che rendono problematica una definizione stabile. Senza entrare nel vasto panorama delle figure clownesche presenti in contesti storici e culturali differenti, l'attenzione sarà qui rivolta al clown occidentale e alle trasformazioni che ne hanno modificato la struttura nel corso del Novecento. Trasformazioni che hanno portato alla genesi delle nuove pratiche contemporanee, che incorporano in uno, caratteristiche appartenute originariamente a ruoli distinti (cfr. *ivi*, p. 81). Il termine *clown*, di origine inglese, rinvia alla figura del contadino e richiama una condizione associata al mondo rurale, percepita come goffa e ridicola agli occhi del resto delle classi urbane e dominanti (*ibid.*). Il clown occidentale prendeva forma all'interno dei primi circhi equestri della fine del Settecento. Inizialmente si trattava di acrobati o cavallerizzi che intrattenevano il pubblico con parodie ed esercizi comici; progressivamente questa figura si strutturò in due archetipi distinti: il clown bianco e l'augusto. La loro relazione costituisce uno degli elementi fondamentali dell'immaginario clownesco, poiché mette in scena il conflitto tra ordine e disordine (*ivi*, pp. 81 – 96). Il primo, una figura elegante, rigorosa e arrogante, che rappresenta l'ordine e l'autorità. Il secondo, al contrario, è istintivo, maldestro e anarchico; egli mette in continua discussione la serietà del bianco attraverso comportamenti assurdi e imprevedibili (*ivi*, p. 96).

Secondo Bouissac, tale opposizione scenica rifletteva un'effettiva tensione tra aristocrazia (o «narcisismo urbano») e classe contadina (Bouissac, 1986, citato in Nivolo, 2016, p. 96). Nella dinamica tra i due personaggi si riproduceva questa contrapposizione simbolica di una relazione

di potere esistente. A questo proposito, Nivolo osserva come il rapporto tra i due si configurasse in modo «molto simile alla dialettica hegeliana padrone-servo sia in pista, sia nella vita reale», il clown bianco deteneva formalmente l'autorità, ma dipendeva dall'esistenza dell'augusto, vero centro emotivo dello spettacolo e colui che genera l'azione (cfr. *ivi*, p. 88). Da questa prospettiva, il conflitto tra i due metteva in luce la precarietà dell'ordine sociale, con l'augusto che minacciava di continuo l'equilibrio del potere (*ibid.*).

3.3 Il clown come figura liminale

Una volta ricostruita la dinamica conflittuale che caratterizza la relazione tra le due tipologie di clown è possibile approfondire la collocazione del clown in una posizione liminale. Secondo Nivolo, infatti, il clown si configura come un mediatore tra ordine e disordine, tra il mondo che viene regolato e ciò che da esso viene escluso o marginalizzato. A questo proposito l'autore afferma che il clown:

«si colloca ed è collocato in uno spazio strutturalmente liminale da cui attinge il senso delle possibilità. [...] Ciò che le messinscene dei pagliacci dimostrano maggiormente è l'arbitrarietà di alcune norme sociali [...]. Uno spettacolo clownesco consiste generalmente nel trasgredire o nel sovvertire una o più regole di una certa cultura, mettendo in scena un metacommento sociale simile a quello presentato da una commedia o da una tragedia, ma più efficace» (Nivolo, 2016, pp. 107 – 108).

Inoltre, le riflessioni dell'autore si collegano, in questo senso, a *Il briccone divino* di Paul Radin, Karl Kerényi e Carl Gustav Jung, un'opera di riferimento per lo studio della figura sul trickster e le figure liminali. L'antropologo evidenzia l'affinità tra la figura del trickster della tradizione Winnebago¹³ e quella del clown occidentale. Entrambe le figure emergerebbero infatti in momenti di «dissoluzione o transizione» (Radin, Kerényi, Jung, 2006, citato in Nivolo, 2016, p. 98), il briccone segnando la transizione tra età arcaica a classica e il clown alla fine del Settecento tra dominio aristocratico a borghese¹⁴ (cfr. *ibid.*).

¹³ I Winnebago, oggi noti come Ho-Chunk, sono una popolazione indigena del Nord America la cui mitologia ha fornito riferimento per lo studio della figura archetipica del trickster. La figura di Wakdjünkaga, fluida, ambigua e che trasgredisce delle convenzioni, rappresenta una manifestazione mitologica che consente di comprendere le figure successive come quella del clown (Nivolo, 2016; Pelilli, 2024). Per una trattazione più ampia sulla figura del trickster si veda *Il briccone divino* (Radin, Kerényi, & Jung, 1965).

¹⁴ La differenza principale tra le due risiede nel diverso rapporto con il disordine. La cultura Winnebago integra e rielabora consapevolmente tale dimensione attraverso il mito, mentre la modernità occidentale tende a reprimerla. In questo scenario il clown può essere interpretato come una figura attraverso cui il disordine riemerge nello spazio pubblico, assumendo una funzione critica e sovversiva nei confronti delle convenzioni dominanti.

Inoltre, ciò che accomuna queste figure è la natura ambivalente. Il trickster, così come il clown, è contemporaneamente creativo e distruttivo, sacro e profano (ibid., p. 120). La sua funzione consiste nel mostrare i limiti e l'incompletezza dell'ordine, all'interno di questo. Questa ambivalenza può essere interpretata attraverso la riflessione di Francesco Remotti sull'«uscita dai costumi», ripresa da Nivolo. Secondo Remotti, l'abbandono temporaneo delle consuetudini culturali produce un duplice effetto: da un lato espone l'individuo al rischio della marginalizzazione e le accuse di essere folle; dall'altro gli consente di acquisire «un senso delle possibilità» (Remotti, 2009, citato in Nivolo, 2016, p. 120).

Tale carattere liminale emerge anche nel rapporto che il clown intrattiene con gli spazi in cui agisce. La performance clownesca, infatti, assume significati differenti a seconda che si svolga in strada, nel circo o in teatro (cfr. *ivi*, pp. 116 – 117). In tutti questi casi introduce elementi di caos all'interno di un ambiente ordinato (cfr. Lotman, citato in Nivolo, 2016, p. 117). Nello spazio urbano il clown irrompe nella quotidianità degli individui, intercettandoli durante le loro attività abituali. Lo spiazzamento prodotto da questa “intrusione” può risultare particolarmente intenso proprio perché inatteso e la performance dipende dalla disponibilità del pubblico a lasciarsi coinvolgere. Nel teatro e nel circo, invece, è il pubblico stesso ad accedere a uno spazio separato dalla vita ordinaria, accettando temporaneamente la sospensione delle normali aspettative (cfr., *ivi*, pp. 117 - 120). Riprendendo una metafora utilizzata dallo stesso Nivolo, e già richiamata nella presente ricerca, è come se gli spettatori attraversassero lo specchio di Alice, entrando in una dimensione in cui le consuete aspettative vengono temporaneamente sospese e ci si apre al gioco delle possibilità. Tale posizione richiede tuttavia un delicato equilibrio, poiché il clown può sovvertire le regole, ma evitare di infrangerle «con modalità che risultano inaccettabili per gli spettatori» (ibid.).

3.3 Il pubblico come nuovo garante dell'ordine

La tradizionale opposizione tra i due clown costituisce uno dei nuclei fondamentali della storia di questa figura in occidente. Tuttavia, a partire dall'Ottocento e per gran parte del Novecento, la tradizionale coppia entra in crisi. Il clown bianco tende a scomparire dalle scene, mentre quello contemporaneo conserva prevalentemente le caratteristiche dell'augusto (cfr. Nivolo, 2016 p. 97). La scomparsa del bianco non implica però la fine della sua funzione simbolica. Al contrario tale funzione verrebbe progressivamente assunta dal pubblico stesso.

Nella mia esperienza personale, questo passaggio è diventato particolarmente evidente quando sono passata dalle improvvisazioni guidate dal maestro a quelle svolte in autonomia. Nelle

prime, infatti, il maestro occupava le veci del direttore in pista o del clown bianco, sostenendo il conflitto e offrendo continuamente stimoli a cui reagire. Nelle seconde invece, quell'elemento esterno veniva meno e il compito diventava quello di mantenere viva la relazione con il pubblico, restando sensibili a ciò che accadeva nell'ambiente circostante. In questo contesto gli oggetti e lo spazio possono trasformarsi in un partner di gioco e diventare occasioni da accogliere e sviluppare. Questo aspetto, ad esempio, emerse durante un workshop sull'identità del comico condotto da André Casaca, clown, regista e direttore artistico del Teatro C'art. Uno degli elementi su cui si è concentrato il maestro riguardava il costume. Casaca preferisce vestire sé stesso e i suoi allievi con abiti eleganti, poiché vedere una persona apparentemente impeccabile emergere dalla sua inadeguatezza genera un contrasto interessante.

Personalmente questa prospettiva mi ha fornito diverse possibilità di gioco. Da quando ho iniziato a utilizzare abiti eleganti durante le formazioni, mi sono resa conto dell'effetto generativo che producono su di me. Spesso entro in scena con una certa timidezza e insicurezza; vedermi vestita in modo così formale accentuava il contrasto tra l'immagine che cercavo di sostenere e ciò che effettivamente accadeva, generando spesso comicità. In un'un'improvvisazione, ad esempio emerse una figura che richiamava quella di un'impiegata seria, elegante, rigida e inibita; a un certo punto, però, questo "personaggio" perdeva il controllo, iniziando a ballare e finendo per identificarsi completamente con una piccola borsetta da viaggio. La borsetta smetteva di essere un semplice oggetto e diventava un partner scenico: ballavamo insieme. L'identificazione era tale che, quando la borsetta cadeva, cadevo anch'io con lei e proprio all'interno di questa relazione si aprivano nuove possibilità di gioco.

In questa prospettiva, il clown contemporaneo si confronta con la componente normativa e razionalizzatrice incarnata dagli spettatori. Come scrive l'autore:

«il clown si relaziona alla parte strutturale degli spettatori e cerca di trasportarli nel suo mondo, liberandoli dal custode delle buone maniere e rendendoli partecipi di una trasgressione delle proprie norme sociali, la quale potrebbe evocare in loro il disordine represso nell'inconscio, insinuando il dubbio nella loro coscienza» (Nivolo, 2016, p.103)

La riflessione appare particolarmente interessante se letta alla luce del percorso teorico sviluppato nei capitoli precedenti. Se l'interazione sociale si fonda su aspettative condivise e definizioni della situazione date per scontate, il clown agisce su questo terreno. Egli nella trasgressione, rende visibile l'esistenza stessa della regola. In questa prospettiva il pubblico assume una funzione analoga a quella del clown bianco. Gli spettatori rappresentano il luogo in cui si condensano le aspettative di comportamento e la comicità nasce proprio dalla tensione tra queste aspettative e le azioni imprevedibili del clown. L'autore collega questa trasformazione a un più ampio

processo storico, ovvero la crescente centralità del pensiero razionale nella diffusione globale del capitalismo (ibid., p. 97).

La relazione clown-pubblico presenta alcune analogie con le pratiche analizzate nel capitolo precedente. Anche in questo caso l'azione teatrale, seppure con linguaggi diversi, diviene possibilità di interrompere modalità abituali di percezione e comportamento e rendere osservabile l'ordine che struttura la vita sociale. Attraverso il gioco e il riso, gli spettatori vengono invitati ad abitare uno spazio in cui le convenzioni sociali perdono momentaneamente il loro carattere di necessità e appaiono come semplici possibilità tra molte altre.

3.4 Le prassi pedagogiche del clown

Se il clown mette in discussione l'ordine sociale attraverso la propria posizione liminale e la relazione con il pubblico, è interessante osservare come tale processo venga costruito all'interno delle pratiche pedagogiche dedicate alla formazione clownesca. Pur nella diversità dei metodi e delle scuole, emerge la costante per cui per diventare clown sia necessario un percorso di decostruzione che permette di riportare alla luce aspetti normalmente repressi o marginalizzati.

In questa prospettiva una delle esperienze pedagogiche più significative è stata elaborata da Jacques Lecoq. All'interno del suo percorso formativo di tre anni, il pagliaccio viene incontrato dopo una lunga fase di esplorazione delle dinamiche corporee e del movimento. Un ruolo centrale è svolto dalla maschera neutra, strumento che azzerando l'espressività facciale rende visibili le abitudini corporee che normalmente, a causa del primato del volto come strumento di espressione, vengono minimizzate (cfr. Nivolo, 2016, p. 130). Attraverso questo lavoro gli allievi possono prendere coscienza di tutti quei commenti che il corpo produce continuamente senza che il soggetto ne sia pienamente consapevole (ibid.).

La mia prima esperienza con il naso rosso ha avuto luogo nella realtà dei Carichi Sospesi di Padova, durante un laboratorio condotto da Marco Caldiron¹⁵. Uno degli esercizi che ricordo con maggiore chiarezza si svolgeva in cerchio. A turno, una persona entrava nello spazio e iniziava a camminare, mentre il maestro poneva domande continue, spesso senza un'apparente finalità, nel tentativo di interrompere il controllo razionale dell'azione e favorire l'emergere di una camminata il più possibile spontanea e personale. Gli altri partecipanti si disponevano dietro la persona imitandone il modo di muoversi. Successivamente, chi aveva svolto l'esercizio usciva

¹⁵ Marco Caldiron è regista, insegnante teatrale e direttore artistico del Circolo Culturale Carichi Sospesi di Padova, di cui è tra i fondatori. Per quanto riguarda la clownerie, si è formato con André Casaca e attraverso i laboratori diretti da Paola Coletto e Giovanni Fusetti e workshop con Ted Keijser, tutti formati presso l'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq di Parigi.

dal gruppo e osservava dall'esterno quella sorta di riflesso collettivo del proprio corpo. A partire da questa osservazione si cercava di comprendere quali parti del corpo guidassero maggiormente il movimento. Nel mio caso emerse il petto come principale motore corporeo; in altri casi era il bacino, la testa, ecc.. Attraverso il corpo diventavano visibili anche aspetti delle storie personali: alcune posture lasciavano intuire percorsi sportivi, vecchi infortuni, operazioni o abitudini sedimentate nel tempo. Il corpo appariva così come un archivio di esperienze. Questo lavoro di osservazione costituiva il punto di partenza, dopo una prima fase senza naso rosso, il maestro ci invitò a indossarlo e ad amplificare le caratteristiche emerse. Alcuni corpi sembravano protendersi costantemente in avanti, come alla ricerca di approvazione; altri apparivano più severi, eleganti, diffidenti o dominanti. Ricordo come alcuni uomini mostrassero improvvisamente qualità considerate più femminili e donne manifestassero una presenza più autorevole o dominante. Per alcuni questo processo risultava liberatorio, per altri generava resistenze. Attraverso le improvvisazioni guidate dal maestro iniziava però a delinearsi un primo contatto con il proprio clown, come amplificazione di alcune caratteristiche già presenti nel corpo e nel modo di stare al mondo¹⁶.

Occorre dunque imparare a osservare il proprio corpo, infatti a tal proposito Nivolo scrive:

«Le fragilità che ognuno porta con sé sono il segreto dell'arte clownesca: il pagliaccio è colui che fallisce ciò che prova ad eseguire e ciò che è convinto di saper fare meglio di tutti. Quindi, il primo passo della clown-poiesi consiste nel ricercare le attitudini sepolte del corpo, i rigidi meccanismi automatici che caratterizzano la camminata, la postura, al fine di enfatizzarli una volta in scena» (ivi, p.136).

Il lavoro pedagogico va oltre l'acquisizione di tecniche, esso mira a emergersi in ciò che è già presente nel corpo, ma che normalmente vengono disciplinate e nascoste.

Le riflessioni fin qui sviluppate trovano riscontro anche in altre improvvisazioni che ho svolto durante diversi workshop, dedicate anche all'esplorazione del corpo e, in particolare, della danza. Come si è visto nel capitolo precedente, richiamando anche la critica di Isadora Duncan, la danza è uno degli ambiti in cui il corpo è stato sottoposto a processi di disciplinamento e controllo. Proprio per questo motivo, l'atto di danzare può diventare un terreno particolarmente fertile per l'emergere del comico.

A questo proposito, ricordo un'esperienza vissuta durante il workshop di André Casaca. Tra gli esercizi proposti ve ne era uno che prevedeva di entrare in scena e reagire alle musiche che lui

¹⁶ Per un approfondimento degli esercizi e del percorso pedagogico si rimanda alle pagine dedicate al clown in Lecoq (2016, pp. 205 – 215), che costituiscono uno dei riferimenti principali della linea di ricerca a cui si richiama il laboratorio descritto.

sceglieva di volta in volta. Quando arrivò il mio turno, qualche mio movimento spontaneo e inconsapevole diede l'idea che stessi provando a ballare; il maestro mi appellò subito l'etichetta di "danzatrice professionista" e all'interno di quella cornice, cercai immediatamente di mettere in pratica ciò che pensavo di aver imparato nei laboratori precedenti. Mi muovevo in modo rapido e scattoso: «sto facendo quello che mi hanno insegnato, apparirò buffa e rideranno», pensavo. Tuttavia, il pubblico non sembrava particolarmente coinvolto e Casaca continuava a interrompermi e a spingermi verso qualcos'altro. A un certo punto fece partire *My Heart Will Go On* di Céline Dion. Iniziai a muovermi seguendo la musica, lasciandomi coinvolgere sinceramente dall'atmosfera triste della canzone. Casaca continuava però a provocarmi, chiedendomi implicitamente di andare oltre. A un tratto prese una bottiglia d'acqua e iniziò a gettarmi addosso dell'acqua. Era luglio e il caldo era soffocante, sentii improvvisamente una sensazione di sollievo e piacere. Mi aggrappai a quella sensazione e, quasi senza accorgermene, iniziai a comportarmi come una diva sotto una cascata immaginaria. Nella mia percezione quel momento durò a lungo; in realtà l'acqua terminò quasi subito. Ciò che rimase fu l'esplosione di gioia che quella situazione aveva generato. Per un attimo smisi di controllare la mia immagine, non risposi all'umiliazione giocosa che il maestro stava tentando di costruire. E fu proprio questo a far ridere i miei compagni. Ripensandoci oggi, credo che ciò che generò comicità fu l'accettazione di quella sensazione di piacere e la rinuncia momentanea al controllo della situazione. E nel vedere una persona che si lascia guardare e mette a disposizione il proprio corpo, il pubblico ne gioisce. In quella breve esplosione di mio benessere vi era qualcosa di anarchico, che sfuggiva alle aspettative e rendeva il comportamento assurdo, generando un effetto comico.

Ripensando a quell'episodio, una dinamica simile emerse durante un workshop condotto da Hilary Chaplain, comica fisica statunitense. Ci venne chiesto di improvvisare in gruppi una danza collettiva. Alcuni partecipanti iniziarono immediatamente a ballare male, pensando che fosse questo il comportamento richiesto a un clown. In realtà ciò che emergeva era una forma di rinuncia preventiva, come se il fallimento dovesse essere costruito intenzionalmente. Chaplain ci invitò invece a fare il contrario, danzare con la massima convinzione possibile, prendendoci sul serio in quello che stavamo facendo. Fu proprio in quel momento che i nostri compagni iniziarono a ridere. I nostri corpi, impegnati a ballare sulle note di musiche che richiamavano il balletto classico, apparivano inevitabilmente goffi. Il comico non nasceva dal tentativo di essere ridicoli, ma dalla discrepanza tra il desiderio autentico di riuscire e il risultato prodotto.

Gli automatismi corporei, i gesti che commentano ed esprimono il proprio stato emotivo diventano una possibilità di gioco ed espressione e non pulsioni da controllare. Nivolo aggiunge infatti che:

«si devono liberare i gesti repressi sin dall'infanzia, quell'insieme di azioni proibite perché ritenute socialmente inadatte. Infine, il corpo, libero dai suoi tabù e conscio dei suoi automatismi, potrà iniziare a relazionarsi con lo spazio scenico e la sceneggiatura. A questo punto il clown sarà pronto a fallire ogni azione che cercherà di compiere, con il candore di un bambino» (ivi, p. 136).

L'elemento centrale della pedagogia è l'esplorazione delle proprie fragilità e dell'esposizione di questi elementi, ciò che viene nascosto perché percepito come motivo di vergogna o inadeguatezza diventa materiale stesso della creazione scenica.

Durante la mia esperienza, soprattutto nelle fasi iniziali del percorso, mi trovai più volte a fare i conti con le mie difficoltà. In molti esercizi e improvvisazioni, quando i maestri mi chiedevano di prendere una decisione o compiere una scelta, entravo spontaneamente in conflitto. Bernard Stöckli¹⁷, uno dei miei insegnanti, iniziò a farmi notare anche quando e come questi conflitti emergessero anche nella vita quotidiana, sebbene io cercassi di camuffarli o renderli meno visibili. Magari rispondevo di sì, ma il corpo sembrava trattenersi, oppure accadeva il contrario, ovvero pronunciavo un no e intanto il mio corpo comunicava di voler procedere comunque. Quella difficoltà a scegliere e a prendere posizione, che nella vita quotidiana rimaneva nascosto e disciplinato, in scena diventava invece una possibilità. Più cercavo di superarla, più emergeva e quando iniziai ad accettarla e a giocarci, divenne una caratteristica riconoscibile del mio modo di stare in scena. Fu anche per questo che il mio primo clown prese il nome di *Bob*. Quando mi venne chiesto come si chiamasse il mio clown, quella fu la risposta che diedi spontaneamente e il maestro disse: «Bene, *Bob!*», ciò che consideravo una mia mancanza poteva trasformarsi in una risorsa espressiva e relazionale.

Questo elemento assume particolare rilevanza all'interno della società contemporanea, nella quale il successo e la prestazione tendono a configurarsi come valori dominanti (ibid.).

«è nei momenti di maggior sofferenza che il potenziale artistico delle persone si sprigiona con tutta la sua forza; in questi periodi si riscopre la realtà pura, priva dei filtri dell'abitudine, la vita» (ivi, pp. 116 - 117).

In questo senso il percorso clownesco richiede una rottura dell'*habitus*, un confronto con i conflitti e le contraddizioni interiori che caratterizzano ogni esperienza umana, tanto universali da rendere possibile, nell'incontro con l'altro, quell'esperienza di rispecchiamento che consente di riconoscersi in scena. Gli elementi che vengono portati in scena sono, in fondo, gli stessi che

¹⁷ Bernard Stöckli si è formato presso l'Accademia Dimitri di Verscio, fondata nel 1975 dal clown Dimitri, insieme a Gunda Salgo e al mimo pedagogo Richard Weber. L'Accademia ha sviluppato una propria tradizione pedagogica nell'ambito del teatro fisico, con l'integrazione del lavoro della pantomima, dell'improvvisazione, dell'acrobatica, del clown e di altre pratiche.

rappresenterebbe la tragedia: fragilità, paure, desideri frustrati, crudeltà, fallimenti, vergogna; tuttavia, il clown non si ferma a questo. Il clown attraversa e abita la crisi, accetta le proprie vulnerabilità e continua ad agire nonostante il fallimento. Ed è soltanto a questo punto che il corpo può iniziare a relazionarsi in maniera differente con lo spazio, gli oggetti e gli altri, generando l'effetto comico. Si ride: «dei propri e degli altrui conflitti allo stesso tempo, senza cancellare l'amarezza che li caratterizza» (ibid.), infrangendo «le norme sociali in maniera tale da esplotare alla platea che nulla può accadere loro se si trasgrediscono codeste regole [...] facendoci poi sopra una fragorosa risata» (ibid.).

Tra i laboratori svolti, l'esperienza che considero tra le più significative rispetto a questo tema è emersa durante un workshop condotto da Gardi Hutter, attrice, regista e clown svizzera, considerata una delle figure più importanti del clown teatrale contemporaneo. Durante il laboratorio, ogni giornata si apriva attraverso l'esplorazione di coppie oppostive: ingenuità e astuzia, durezza e morbidezza, gioia e tristezza. Il lavoro riguardava la costruzione di uno stato incarnato in tutto il corpo, in tutta la sua totalità, evitando di ridurre il lavoro alla sola espressione facciale o vocale, l'attenzione era rivolta al modo in cui ogni qualità modificava la postura, il peso, il ritmo, la respirazione, la relazione con gli altri e lo spazio. Pur partendo dalla stessa consegna, ciascuno era chiamato a trovare il modo unico e personale in cui quel determinato stato prendeva forma nel proprio corpo. Uno degli esercizi più intensi si svolse tra il terzo e il quarto giorno. Hutter ci invitò a confrontarci con la nostra peggiore paura, immaginando la forma più tragica che avrebbe potuto assumere la nostra esistenza agli occhi dei nostri cari. Camminando nello spazio, ciascuno era chiamato a entrare progressivamente in contatto con quell'immagine interiore. Dopo aver ristabilito uno stato neutro, l'insegnante riattivava quel nucleo doloroso attraverso un semplice tocco. In quel momento il compito consisteva nel lasciare emergere il dolore senza enfatizzarlo né teatralizzarlo, permettendo che si manifestasse nella sua autenticità. Le altre persone osservavano in silenzio, finché l'azione non si esauriva e il partecipante ritornava alla neutralità, ringraziato dall'insegnante.

Al termine dell'esercizio il gruppo appariva profondamente scosso, molti di noi piansero. Ognuno aveva assistito alla vulnerabilità degli altri e, contemporaneamente, alla propria. Emersero molteplici paure: chi perdeva la propria voce, chi i propri figli, chi pregava per un ritorno, chi chiedeva dove fossero finiti tutti, chi fuggiva, chi era in preda alla paranoia. Immagini diverse che sembravano tuttavia condividere nuclei profondamente simili.

Hutter ci chiese di non commentare l'esperienza e di rimanere in silenzio per un po' di tempo, invitandoci poi a dormirci sopra e lasciare che quell'eco emotivo continuasse ad agire durante la notte. L'unica indicazione fu di iniziare a pensare a un possibile risvolto comico di quel dolore,

da portare in scena il giorno successivo. Fu proprio questa richiesta a mettere in crisi molte delle nostre resistenze. Come trasformare in materiale comico qualcosa che appariva così reale e doloroso?

Nel mio caso, una delle immagini emerse riguardava un profondo senso di disperazione e inadeguatezza, la sensazione di trovarmi nel posto giusto nel momento sbagliato, sola, insoddisfatta e arrabbiata. Fui l'ultima a svolgere l'improvvisazione, dissi all'insegnante che non ero convinta di volerlo fare, mi rispose che ero libera di scegliere, ma avrei perso un'occasione per imparare. Entrai dietro le quinte portando con me quella stessa resistenza a svolgere l'esercizio, che aderiva con quell'emozione che mi trascinavo dal giorno precedente. Cercai allora di immaginare un luogo dove non avrei avuto questo genere di problema. Piansi, singhiozzando come un neonato ancora prima di entrare in scena. Sentii i miei compagni ridere e, improvvisamente alleggerita da quella reazione, mi sentii spinta a entrare dichiarando: "Pensavo di essermi iscritta a un corso di cucito". La sala esplose in una risata, i miei compagni sapevano quanto tenessi a quel laboratorio e quanto fosse evidente il mio non sentirmi all'altezza dell'esperienza. Fu in quel momento che loro si divertirono e io ricevetti una delle gratificazioni più preziose del mio percorso formativo. Non dovevo camuffare il dolore, potevo utilizzarlo. E così una compagna che il giorno prima aveva pianto immaginando la perdita dei propri figli, il giorno successivo, con lo stesso dolore e la stessa disperazione, entrò in scena lamentando di aver perso gli occhiali – che aveva rigorosamente in testa. Un'altra con le lacrime agli occhi, ci disse di aver dimenticato di mettere la salsiccia nella pasta al forno. E così via. Le azioni e le situazioni erano improvvisamente diventate assurde, sostenute da un'emozione rimasta autentica. E noi ridevamo tutte.

3.5. Le possibilità del corpo e del fallimento

La centralità del fallimento costituisce uno degli aspetti più significativi della riflessione sul clown. Nivolo osserva come molte delle sofferenze contemporanee siano legate alla crescente responsabilizzazione individuale e alla paura dell'insuccesso. In una società che attribuisce il successo o il fallimento al singolo individuo, ogni errore rischia di essere vissuto come una colpa personale. L'autore richiama in questo contesto le riflessioni di Cardano e Lepori, secondo i quali tale processo produce una progressiva riduzione della capacità di tollerare tutto ciò che si discosta dalla norma (cfr. Nivolo, 2016, p. 137). Nella lettura proposta infatti viene ripreso il concetto foucaultiano di «punti di resistenza», per descrivere una pratica capace di contrastare, almeno temporaneamente, le logiche della cultura dominante (Foucault, 1976, citato in Nivolo,

2016, p. 137). Riprendendo una riflessione attribuita da Nivolo a Philip Radice¹⁸, il fallimento viene interpretato come una componente inevitabile del processo di costruzione di sé di ogni individuo; la possibilità di riderne consente di non viverlo in una forma che schiaccia il soggetto. E da questa prospettiva si può comprendere il rinnovato interesse per il clown nel contesto contemporaneo che richiede prestazione ed efficienza (ibid.).

L'idea ancora attuale di Federico Fellini vede il clown come «l'uomo inferiore alla realtà che lo circonda. È inadeguato a sostenere la lotta fra il desiderio e la possibilità di soddisfarlo» (Fellini, 1988, p. 26 citato in Nivolo, 2016, p. 138). La comicità clownesca nasce nel rendere visibile questa impossibilità nel colmare lo scarto tra ciò che vorrebbe essere e ciò che effettivamente è, ed elabora il fallimento, senza eliminarne necessariamente la sofferenza.

Anche nella pedagogia descritta da Alessandra Galante Garrone¹⁹ è possibile osservare come il percorso di formazione prenda avvio con una serie di fallimenti, gli allievi cercano di far ridere il gruppo, ma quasi inevitabilmente sperimentano il fiasco. È proprio da questa esperienza di crollo delle aspettative e delle strategie per apparire competenti che può emergere il proprio clown (cfr. Galante Garrone, 1980, citata in Nivolo, 2016, p. 139).

La riflessione sul fallimento conduce direttamente alla questione del corpo. Foucault individua degli elementi interessanti sul rapporto tra corpo e potere. Egli distingue due modalità dell'esercizio del potere neoliberale: da un lato l'«anatomo-politica del corpo umano», orientata a rendere il corpo più produttivo, attraverso dispositivi disciplinari, come la scuola; dall'altro una «biopolitica della popolazione» che interviene sui processi biologici della vita collettiva attraverso strumenti di regolazione e controllo (Foucault, 2010, citato in Nivolo, 2016, p. 141).

In tal senso, la clown-poiesi può essere intesa come una pratica di riappropriazione corporea, Galante Garrone sottolinea infatti come il primo passo consista nel liberarsi dello «schema corporeo» abituali, attraversando una fase di disorganizzazione che rende possibile accedere a nuove possibilità espressive e relazionali (Galante Garrone, 1980, citata in Nivolo, 2016, p. 142).

3.5.1 Restituire spazio al desiderio

Le riflessioni sul fallimento e sul corpo aprono a loro volta una riflessione sulla questione del desiderio. Il clown vive «in preda al desiderio» e che proprio per questo «diviene rivoluzionario»

¹⁸ Philip Radice è un attore, regista e pedagogo statunitense. Fondatore dell'Atelier Teatro Fisico di Torino e della PAUT (Performing Arts University Torino), è una figura di riferimento per la diffusione del teatro fisico e della pedagogia del clown in Italia.

¹⁹ Alessandra Galante Garrone è stata attrice, danzatrice, insegnante di teatro e fondatrice della scuola di teatro di Bologna, che oggi porta il suo nome. Si è formata presso l'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq di Parigi.

(Nivolo, 2016, p. 145). Se il soggetto ordinario tende a disciplinarlo e a contenerlo per conformarsi alle aspettative sociali, il clown continua a desiderare anche quando il raggiungimento appare addirittura impossibile e la sua azione non si arresta. La clown-poiesi anche in questa dimensione può essere interpretata come una pratica che consente di sottrarre il desiderio ai dispositivi che ne orientano e limitano l'espressione (cfr. Nivolo, pp. 122 – 123).

A questo proposito assume particolare importanza la connessione tra desiderio e corpo. Secondo Leo Bassi, il corpo dell'artista circense ha rappresentato nella storia una forma di resistenza alle logiche produttive della società. Mentre il corpo dell'operaio viene organizzato attraverso una serie di movimenti standardizzati e orientati alla produzione, il corpo del clown conserva libertà e gioco. In questa prospettiva Charlie Chaplin, evocato da Bassi come un «working class hero» incarna la capacità di opporre all'organizzazione meccanica del lavoro un corpo imprevedibile e irriducibile alla sola funzione produttiva (Nivolo, 2016, pp. 142 – 144). È in questo contesto che Nivolo richiama la nozione di Deleuze, Guattari (cfr. 2010, citati in Nivolo, 2016, pp. 142 – 144) di «corpo senza organi», intesa come il tentativo di liberare il corpo dalle organizzazioni e codificazioni che ne limitano le possibilità, liberando il desiderio. Il clown con il suo «divenire bambino», sembra avvicinarsi a questa condizione, poiché come il bambino desidera senza preoccuparsi della conformità alle norme sociali, esplora possibilità inattese e costruisce relazioni inedite con il mondo. Come osserva Nivolo:

«Il clown è un soggetto che è in grado di spogliarsi dell'armatura comportamentale, della pelle dell'abitudine, dubitando delle proprie regole d'azione più radicate tanto da riappropriarsi del corpo, contrastando in questa maniera i dispositivi del biopotere. In effetti, se si considera l'attività del pagliaccio come sovversione delle regole, questa non può essere messa in atto in primis che con il corpo. [...] Dunque, seguire o infrangere una regola sono questioni che si riducono ad un'azione concreta, fatta con il corpo. L'incontro con un clown racchiude un potenziale in grado di sollecitare energicamente le coscienze» (Nivolo, 2016, pp. 143-144).

Questa prospettiva permette di rileggere anche la tradizionale opposizione tra clown bianco e augusto. Se il primo rappresenta l'ordine e il rispetto alle convenzioni, il secondo incarna una forza che continua a desiderare oltre i limiti imposti. La sua resistenza sta nel perseverare in un'altra logica, guidata dal gioco e dall'immaginazione. In questo senso il clown rende visibile la possibilità di sottrarsi alle forme di soggettivazione dominanti e recuperare un rapporto più libero con il desiderio.

CONCLUSIONI

La domanda che ha orientato questa ricerca riguardava la possibilità che alcune pratiche teatrali rendessero visibile l'ordine implicito che struttura le interazioni sociali. E da questa, la questione relativa a ciò che perdiamo nel processo attraverso cui impariamo a diventare soggetti socialmente adeguati.

L'analisi delle pratiche immersive del Teatro del Lemming ha permesso una riflessione sulla rottura delle aspettative consolidate tra attore e spettatore, basate sul primato della vista, sulla distanza di sicurezza e la frontalità. Attraverso il confronto con gli autori presi in esame, è emerso come le reazioni dello spettatore possano essere interpretate come l'effetto di comportamenti inconsueti prodotti dal processo di civilizzazione e da un *habitus* interiorizzato. In questa prospettiva, il teatro permette di riappropriarsi della dimensione corporea della relazione, sfidando quelle forme di distanza e di controllo delle pulsioni che caratterizzano la vita quotidiana. Un'ulteriore questione affrontata è stata quella dell'analogia tra spettatore partecipante e il ricercatore sociale. Entrambi occupano infatti una posizione liminale, dove lo spettatore vive l'esperienza teatrale e allo stesso tempo porta con sé il ruolo e il peso della propria esistenza all'interno dell'evento, mentre il ricercatore cerca di riflettere sulla realtà pur essendone parte.

A partire da questa suggestione è emerso come il processo che vive lo spettatore, soprattutto nei momenti in cui gli spettacoli ricorrono a esperienze polisensoriali e al mito per riportare alla superficie contenuti normalmente non tematizzati, possa suggerire una riflessione anche sul lavoro del ricercatore e sulle rappresentazioni implicite che orientano il suo stesso processo di conoscenza.

L'incontro con il clown ha portato alla luce una questione, che pur mantenendo al centro il tema del corpo, si è articolata in un'analisi che prende in considerazione anche il rapporto tra desiderio e fallimento. Attraverso l'analisi delle radici storiche del clown occidentale, fondate sugli archetipi del clown bianco e dell'augusto, è stato possibile osservare come l'ordine sociale sia una costruzione precaria, che dipende dal disordine per definirsi. Così come il trickster, il clown abita in una zona di confine che gli consente di produrre un "metacommento sociale" capace di svelare l'arbitrarietà delle norme. Nel contesto contemporaneo, inoltre, la funzione normativa tradizionalmente incarnata dal clown bianco sembra essere stata progressivamente interiorizzata dagli individui stessi, al punto che il pubblico finisce per assumere il ruolo che un tempo spettava a questa figura. La razionalità e il disciplinamento, come effetto del sistema economico contemporaneo, risultano infatti talmente interiorizzati da rendere sempre meno necessaria una figura

esterna che li incarni. In questa prospettiva, l'augusto si confronta con il pubblico svelando la natura repressiva delle loro aspettative sociali che esso porta con sé.

L'analisi delle pratiche pedagogiche clownesche ha inoltre mostrato come esse possano costituire uno spazio privilegiato per osservare gesti e posture repressi sin dall'infanzia. Attraverso il gioco e l'esposizione all'inadeguatezza, il clown permette di recuperare aspetti della propria storia personale e modalità espressive che i processi di socializzazione hanno insegnato a controllare o nascondere. In questo processo di esposizione all'inadeguatezza, anche il fallimento assume un significato differente. Abitarlo e trasformare l'errore in materiale creativo permette infatti di sottrarsi, almeno temporaneamente, alle logiche di colpevolizzazione e di auto-valutazione tipiche del contesto neoliberale. Inoltre, il desiderio quasi ostinato del clown di non arrendersi di fronte all'impossibile suggerisce un diverso modo di stare nella crisi, ovvero come un'occasione di apertura a nuove possibilità.

Per queste ragioni, in entrambe le esperienze analizzate la sospensione delle aspettative apre uno spazio nel quale diventa possibile interrogarsi su ciò che abbiamo imparato a controllare o considerare inappropriato. Se nel primo caso emerge il tema del corpo e della relazione, nel secondo emerge quello della vulnerabilità, del fallimento e del desiderio.

I confini di questo elaborato hanno lasciato sullo sfondo quanto il panorama delle prassi pedagogiche clownesche sia più articolato di quanto queste pagine riescano a restituire. Pur condividendo orizzonti comuni, ciascun pedagogo costruisce il proprio lavoro privilegiando dispositivi e modalità differenti, espressione di modi non sempre coincidenti di intendere il clown e la sua formazione. Seguendo le domande che hanno orientato il presente elaborato, in queste pagine ho scelto privilegiato gli aspetti che permettevano di riflettere sui processi di socializzazione e sul rapporto tra corpo, norme sociali e desiderio. Sono così rimaste in sospeso questioni che avrebbero richiesto uno spazio autonomo di approfondimento, quali: l'origine e il significato del naso rosso e il suo rapporto con la tradizione della maschera; il ruolo del ritmo come elemento che organizza l'interazione e l'ascolto in scena e nella vita quotidiana; la relazione che il clown intrattiene con la crudeltà e con la possibilità di trasformare, attraverso il gioco e la comicità, gli aspetti più violenti dell'esperienza umana. Temi complessi che avrebbero richiesto uno spazio di riflessione autonomo e che rappresentano, per questo, alcune delle piste di ricerca che questo lavoro lascia aperte.

Accanto alle questioni appena richiamate, durante i laboratori è emerso un ulteriore tema. Se tali pratiche sembrano mettere in discussione aspettative radicate che regolano il modo in cui i corpi sono autorizzati a muoversi e ad esprimersi, esse suggeriscono anche una riflessione sulle norme e sulle aspettative che orientano la costruzione sociale del genere e sul loro rapporto con le

pratiche performative. Nella mia esperienza, così come in quella di altre compagne socializzate come donne, il lavoro clownesco ha spesso assunto la forma di un progressivo allontanamento da norme implicite legate alla compostezza, al controllo del desiderio e al rifiuto di ciò che può apparire eccessivo e volgare. In questo senso la pratica ha aperto la possibilità di occupare uno spazio in cui poter apparire brutte, essere rumorose, sperimentare modalità più espansive o gerarchicamente dominanti. Allo stesso modo, durante le improvvisazioni era interessante osservare come, nel processo di liberazione delle proprie pulsioni, alcuni uomini manifestassero tratti associati agli stereotipi di genere femminili, quali la delicatezza, la vulnerabilità, modalità relazionali più remissive o interesse verso forme di rappresentazione di sé normalmente scoraggiate dai modelli dominanti di mascolinità.

Questa ricerca ha cercato di seguire alcune domande nate dall'incontro con pratiche che hanno reso evidente la distanza tra ciò che consideriamo naturale e ciò che invece è il risultato di processi sociali che producono il dato per scontato, permettendo di interrogare criticamente il modo in cui costruiamo le relazioni, abitiamo il corpo e il desiderio.

È stato per me inevitabile riflettere sul mio ruolo all'interno dell'università. Il paragrafo dedicato all'analogia tra spettatore e ricercatore rappresenta soltanto una parte di una questione più ampia che riguarda il rapporto tra conoscenza ed esperienza e che ha accompagnato l'intero percorso di ricerca. Giunta alle conclusioni di questo lavoro, ripensando a ciò che il percorso universitario mi ha offerto, sento l'esigenza di proporre un'ultima riflessione sul primato della frontalità e della distanza come modalità di trasmissione del sapere. L'incontro con pratiche laboratoriali e partecipative ha rappresentato una delle poche occasioni in cui ho potuto sperimentare una forma di conoscenza che non passasse esclusivamente attraverso l'osservazione e che attraversasse anche il corpo e la relazione. Nella maggior parte dei casi, tuttavia, tali esperienze sono state ricercate autonomamente al di fuori dei percorsi accademici, spesso in tensione con un modello universitario che presuppone una dedizione pressoché esclusiva al percorso di studi orientato all'efficienza e alla standardizzazione dei percorsi formativi, privilegiando il rapido completamento degli studi. Le pratiche analizzate in questo lavoro mostrano come il gioco, l'esposizione polisensoriale e la possibilità di fallire possono costituire occasioni di conoscenza. Questo porta interrogarsi sulle modalità attraverso cui impariamo a conoscere e sugli obiettivi dell'università, considerandolo un luogo in cui si è socializzati al distacco e alla neutralità, prima ancora di comprendere le rappresentazioni che orientano il nostro agire. È in questo quadro che prende forma la speranza, se non la pretesa, che il percorso accademico, e più in generale i luoghi della conoscenza, possano strutturarsi in modo da introdurre il gioco, dilatare i tempi e spazi

affinché gli studenti possano coltivare i propri desideri e, soprattutto, sperimentare il fallimento e restituirgli un valore generativo.

BIBLIOGRAFIA

- ALLEGRI, L. (2017). *Storia del Teatro. Le idee e le forme dello spettacolo dall'antichità ad oggi*. Carocci. P. 1 – 497.
- BARBA, E. (1996). *Manifesto del Terzo teatro in Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*.
- BIANCHI, P. (2018). *Le maschere dell'altro: Lacan con Hegel*. Gli Argonauti, 158. P. 255 – 266.
- BOURDIEU, P. (1995), *Sul concetto di campo in sociologia*, trad. It. Armando Editore, Roma, (2010).
- CAMPO, G. (2013). *Grotowski e la Ricezione: lo Spettatore*. Repertório, 16(20), p. 102 – 111.
- CORCHIA, L. (2006). La prospettiva relazionale di Pierre Bourdieu (2). I concetti fondamentali. The Lab's Quarterly, Università di Pisa, 7(4), p. 1 – 37.
- D'AMBROS, C. (2007). *Conferenze, teatro e performance*. P. 408 – 439, in LA MENDOLA, S. (2007). *Comunicare interagendo. I rituali della vita quotidiana: un compendio*.
- D'AMBROS, C. (2007). *Corpo*. P. 290 – 312, in LA MENDOLA, S. (2007). *Comunicare interagendo. I rituali della vita quotidiana: un compendio*.
- DE MARINIS, M. (2011). *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*. La casa Usher, p. 1 – 231.
- GIACCHÈ, P. (1991). *Lo spettatore partecipante: contributi per una antropologia del teatro*. Guerini e Associati.
- GROTOWSKI, J., BROOK, P., & MAROTTI, M. O. (1970). *Per un teatro povero*. Bulzoni.
- GURVITCH, G. (2011). *Sociologia del teatro*. (M. Serino, Trad.). Kurumuny. P. 23 – 43.
- LA MENDOLA, S. (2009). *Centrato e aperto. Dare vita a interviste dialogiche*. Utet.
- LA MENDOLA, S. (2007). *Comunicare interagendo. I rituali della vita quotidiana: un compendio*.
- LECOQ, J. (2016). *Il corpo poetico: Un insegnamento della creazione teatrale* (M. Spreafico, Ed.; F. Locatelli, Trad.). Controfibra.

- MELDOLESI, C. (1986). *Ai confini del teatro e della sociologia*. Teatro e storia, 1(1), p. 77 – 151.
- MUNARO, M. (2021). *La tetralogia del Lemming: il mito e lo spattatore*. Il ponte del sale.
- NIVOLO, E. (2016). *Antropologia dei clown. Percorsi rizomatici tra liminalità e antistruttura*. Mimesis. P. 1 – 246.
- PELILLI, E. E. (2024). *Trickster sive destituzione. Note agambeniane sul briccone divino*. In G. Astone & F. Della Sala (a cura di), *Destituzioni. Per una politica della deposizione* p. 103 – 125.
- PISCIOTTA, A. (2014). *Il teatro come strumento per la ricerca sociologica: elementi per una sociologia teatrale* (Doctoral dissertation).
- PISCIOTTA, A. (2016). *Sul rapporto tra sociologia, teatro e società: elementi per una etnometodologia teatrale: il Teatro dell'oppresso*. Cambio: rivista sulle trasformazioni sociali, 11, 1, 2016, p. 65 – 75.
- RADIN, P., KERÉNYI, K., & JUNG, C. G. (1965). *Il briccone divino*. Bompiani. (Opera originale pubblicata nel 1954)
- ROZZONI, C. (2012). *Per un'estetica del teatro: un percorso critico* (Vol. 2). Mimesis Edizioni.
- SERINO, M. (2011). *Introduzione. Tracce di una sociologia del teatro*. In *Sociologia del teatro*. Kurumuny. P. 9 – 22.
- SPERA, G. (2007). *Cappelli o serpenti, mulini a vento e brecce*. P. 90 – 138, in LA MENDOLA, S. (2007). *Comunicare interagendo. I rituali della vita quotidiana: un compendio*.
- TURNER, V. (1986). *Dal teatro al rito*. Bologna: Il Mulino.
- VALENTINI, V. (1984). *Professione Cartografo, Saggio Introduttivo*, in SCHECHNER, R. (1984). *La teoria della performance*, Bulzoni, Roma.

SITOGRAFIA

JOUVE, E. (2018). *Il teatro vivente e la Rivoluzione francese del 1968: tra crisi politiche e teatrali*. e-Rea, 15.2. <https://journals.openedition.org/erea/6370#bibliography> Consultato il 1° giugno 2026. <https://doi.org/10.4000/erea.6370>

RINGRAZIAMENTI