



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA

**CORSO DI LAUREA IN
FILOSOFIA**

IL TEATRO COME *ETHOS*

**Il progetto Dida-Teatro: Sive Natura, Università di Bologna,
a.a. 2022-2024**

Tesi di laurea in Filosofia Morale

Relatore

Prof. Lorenzo Vinciguerra

Presentata da

Simone Pasquale D'Onofrio

Correlatrice

Prof. Manuela Filomena Ottaviani

**Secondo appello
Anno Accademico 2023/2024**

INDICE

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO I Estetica, etica e teatro	4
I.1. Oltre l'estetica: l'arte come etica	4
I.2. Nikolaj Evreinov e l'istinto alla teatralità	9
CAPITOLO II L'Antropologia Teatrale e il lavoro sull'attore	17
II.1. Il linguaggio di Eugenio Barba e l'Antropologia Teatrale	17
II.2. Baratto: la performance come scambio culturale	24
II.3. Il training attoriale	27
CAPITOLO III Il progetto Dida-Teatro	31
III.1. Teatro come strumento di apprendimento	31
III.2. Resoconto del progetto Dida-Teatro	34
III.3. Intervista a Manuela Filomena Ottaviani	39
III.4. Riflessioni dei partecipanti	42
Conclusione	45
Bibliografia	46

INTRODUZIONE

«*JACOB* Due amici abitavano in cima a due colline separate da distese di boscaglia. Erano troppo lontani per vedersi ma potevano scorgere le rispettive case e sentire il suono di un tam-tam. Allora fecero un patto: quando suonerai la sera, io saprò che hai avuto una giornata felice. Più volte a settimana uno dei due suonava il tam-tam. Era sempre lo stesso. E poi un giorno non lo ha più suonato. Non perché le sue giornate non fossero più felici, ma perché non si può cantare la propria gioia nel vuoto»¹.

Questa citazione è tratta dalla *pièce* teatrale di Yasmina Reza *James Brown si metteva i bigodini*. La citazione è di Jacob, un ragazzo ricoverato in un istituto psichiatrico perché convinto di essere Céline Dion. Le parole sono rivolte ai suoi genitori e si trovano alla fine dell'opera, sono l'ultima battuta di Jacob. Il discorso di Jacob spiega bene il senso delle relazioni, intese come posture e pratiche di condivisione. E il teatro – in quanto mezzo per creare nuove relazioni, come attore e come spettatore – diventa così anche il mezzo per non restare soli, per gettare un ponte, per creare legami senza rinunciare ai propri sogni. Come Jacob / Céline che stringe una forte amicizia con Philippe – un giovane studente anch'egli ricoverato che ha un problema con la sua identità nera (in realtà è bianchissimo) – e non abbandona mai il suo sogno di partire in *tournee* per la sua “*Road to South*”.

Il teatro – come l'istituto psichiatrico in cui si trova Jacob / Céline, gestito da un'eccentrica psichiatra che sfreccia su e giù in monopattino e tende ad assecondare, se non a incoraggiare, i deliri dei suoi pazienti – non ha scopi edificanti o moralistici. Non si ricerca la purezza, anzi la purezza stessa è un concetto violento.

L'obiettivo non è modificare la condotta morale di una persona per normalizzarla, ma comprendere quale schema esistenziale adottare per raggiungere la felicità. C'è una discrasia tra morale ed etica, perché mentre la morale ha a che fare con il dover essere, l'etica mira invece alla vita buona. Infatti, ammesso che il giudizio morale sia possibile, come si mette in pratica? Cosa fa sì che l'obbligo morale diventi fattuale? L'inizio della soluzione sta quando si rinuncia a un pensiero morale: l'etica si basa su un pensiero non immorale, ma amorale, cioè di sospensione della morale.

Per poter sperare di vincere o avere una certa presa sugli affetti non basta sapere cosa siano bene e male per noi. In questo purtroppo né le prescrizioni della morale, né i precetti della ragione

¹ Yasmina Reza, *James Brown si metteva i bigodini*, trad. it. di Daniela Salomoni, Milano: Adelphi, 2024.

sono di grande aiuto. Semmai, miseria della scienza, rendono più acuta la coscienza della nostra impotenza. Fino a quando la conoscenza vera non si carica di una valenza affettiva non ci si può aspettare alcuna effettiva modificazione in grado di sconfiggere o moderare gli affetti².

Il teatro, in quanto «luogo dell'emozione»³, è dotato di un potere affettivo e può diventare così uno strumento per fondare un'etica che non condanni le passioni, ma cerchi di capirle. Bisogna sospendere il giudizio morale, spogliarsi dei panni dei moralisti e divenire realisti. Dal momento che non si può partire da un dover essere perché per perseguire un dover essere si farebbero le peggiori nefandezze, bisogna seguire la natura non perché la si giudica, ma perché la si intende.

Il titolo di questa tesi non è un'endiadi "Il teatro e l'*ethos*", ma un'equazione "Il teatro come *ethos*", perché sono convinto che il teatro, con la sua potenza generatrice e attrattiva – e non imperativa – possa fungere da etica, intesa come arte di vivere, che sprona a un esercizio di emulazione senza costrizione.

Ho così delineato il rapporto che sussiste e che intendo indagare tra teatro ed etica, tuttavia il rapporto tra teatro ed estetica, d'altro canto, non è così immediato come sembra. Il teatro appare o l'arte superiore, l'arte per eccellenza, che corona un'ipotetica gerarchia di tutte le manifestazioni artistiche⁴ o un'arte imperfetta, contraddittoria e irrimediabilmente inferiore⁵.

Trattare del teatro in quanto strumento estetico vuol dire quindi approcciarsi ad esso con un'incertezza epistemologica, a causa della sua costitutiva complessità e difficile classificabilità. Tuttavia

² Lorenzo Vinciguerra, *Spinoza*, Roma: Carocci, 2015, p. 37.

³ Gaetano Oliva, *Educazione alla teatralità e formazione*, Milano: LED, 2005, p. 238.

⁴ Wagner infatti considerava il teatro come la sintesi di tutte le arti, infatti lo indicava con il nome tedesco *Wort-Ton-Drama*, intendendo l'unione della poesia (*Wort*), della musica (*Ton*) e dell'azione (*Drama*).

⁵ «Lo spettacolo teatrale nasce dalla combinazione di più componenti (suoni, parole, effetti visivi, disposizioni spaziali e via dicendo). Ma nell'ottica dell'estetica moderna ognuna di queste componenti è il linguaggio proprio di una delle altre arti (musica, letteratura, arti visive, architettura), e si muove secondo regole, meccanismi ed esigenze che le sono propri. Sicché non resta che un'alternativa. O si riesce a spiegare come tutti questi linguaggi diversi, posti uno accanto all'altro nello spettacolo teatrale, possono cooperare rinforzando reciprocamente i propri effetti e le proprie capacità espressive, e allora bisogna ammettere che il teatro comprende in sé tutte le altre arti, ne esalta le possibilità e l'efficacia, e offre un'esperienza estetica globale e superiore, irraggiungibile in qualsiasi altro modo. O è necessario riconoscere che i diversi linguaggi artistici, procedendo secondo meccanismi differenti e obbedendo a esigenze inconciliabili, quando vengono messi a stretto contatto e costretti a cooperare si ostacolano e si limitano a vicenda: proprio come la poesia che notoriamente annaspa con fatica nei libretti d'opera. Nello spettacolo teatrale confluirebbero, sì, tutte le altre arti, ma ridotte al loro peggio. La presenza di una pluralità di linguaggi, comunque valutata, costituisce così per il pensiero estetico moderno l'anomalia del teatro»: cfr. Claudio Vicentini, *Introduzione*, in Oscar G. Brockett, *Storia del teatro dal dramma sacro dell'antico Egitto agli esperimenti degli anni novanta*, nuova ed. aggiornata a cura di Claudio Vicentini, Venezia: Marsilio, 1998.

proprio per il suo carattere simbolico e integrato (l'uso del linguaggio, del corpo, dello spazio, della relazioni, etc.) il teatro permette l'apprendimento di contenuti, informazioni e saperi in modo particolarmente efficace e differenziato in funzione delle diverse *formae mentis* e degli stili di apprendimento ad esse correlate⁶.

e in questo il teatro può essere estremamente utile, in questo il teatro è *ethos*.

In questa sede verrà tracciata una linea di continuità tra ambiti di studio diversi tra loro, ma accomunati dalla convinzione che le pratiche teatrali abbiano risvolti etici. Questa tesi viene affrontata entrando in contatto con diversi ambiti di ricerca, tra i quali spiccano gli studi della storia del teatro, la filosofia morale, l'estetica e l'antropologia. La presente trattazione si occuperà di sviluppare i nodi principali di questi approcci, tentando di mantenere una coerenza interna al percorso teorico avviato. Inoltre questa tesi ha un palese intento orientato all'azione. Pertanto, in queste pagine, non verranno esposti esclusivamente concetti teorici e astratti, ma si dedicherà uno spazio a strategie concrete per concepire nuovi modi di relazione e risemantizzare i processi di educazione.

Nello specifico, nel Capitolo I della presente tesi affronterò preliminarmente le condizioni di possibilità della relazione tra estetica ed etica per giustificare la considerazione del teatro – e in generale della *performance* artistica – come *ethos*, in quanto mezzo capace di generare una dinamica di apprendimento, di sé e della realtà, e di miglioramento. In seguito tratterò della teoria della teatralità del regista russo Nikolaj Evreinov, per il quale la teatralità – considerata come istinto alla trasformazione – permea tutta la natura, e come le sue considerazioni possano avere dei risvolti etici.

Successivamente, nel Capitolo II, tenterò di mostrare le teorie e pratiche teatrali di Eugenio Barba, soffermandomi sulle istanze dell'Antropologia Teatrale, del baratto inter-culturale e del *training* attoriale, per ravvisare dei possibili punti di contatto con la considerazione del teatro come *ethos*.

Infine, nel Capitolo III, carico del bagaglio delle considerazioni raggiunte attraverso l'analisi dei registi Evreinov e Barba, cercherò di mettere in luce in che modo il teatro possa essere esperito come strumento di apprendimento e in seguito esporrò il resoconto del progetto universitario Dida-Teatro, cui ho partecipato, per mostrare l'attualizzazione pratica delle teorie e delle conclusioni concettuali, illustrate nei paragrafi precedenti.

⁶ Manuela Ottaviani, *Biancaneve a Marrakesh*, Italiano LinguaDue, n. 1, 2013, p. 367-368, URL: <https://doi.org/10.13130/2037-3597/3132>, consultato il 10/10/2024.

CAPITOLO I

Estetica, etica e teatro

I.1. *Oltre l'estetica: l'arte come etica*

Wittgenstein nel suo *Tractatus logico-philosophicus* afferma audacemente (senza argomentare oltre o quantomeno chiarire) che «Etica ed estetica sono tutt'uno»⁷. L'obiettivo del presente paragrafo è quello di mettere in luce le condizioni che legittimano una concezione di estetica ed etica come profondamente interconnesse e interdipendenti, per elaborare preliminarmente le basi teoriche che ci permetteranno di arrivare alla considerazione del teatro come *ethos*.

Prima di tutto è bene definire chiaramente i concetti di *aisthesis* ed *ethos*.

La disciplina dell'estetica è stata per la prima volta fondata, nella modernità, da Baumgarten a metà del Settecento come teoria generale della percezione⁸. Facendo derivare il suo nome dalla parola greca *aisthesis*, Baumgarten definì l'estetica come 'scienza della conoscenza sensibile' e definì il suo scopo come 'perfezione della conoscenza sensibile in quanto tale'. Il sensibile, che tradizionalmente era il territorio dell'oscuro e del confuso, non viene quindi condannato «bensì indagato nella sua specificità per coglierne le potenzialità conoscitive»⁹. L'estetica era quindi concepita non come mera teorizzazione, ma come un progetto normativo caratterizzato dallo scopo migliorista di sviluppare la percezione sensibile attraverso esercizi pratici (*askesis* o *exercitatio aethetica*) e ciò ha dei risvolti etici molto efficaci, dal momento in cui «una migliore percezione sensibile può renderci più sensibili ai bisogni e alle sofferenze degli altri (così come alle richieste e alla direzione dei nostri stessi desideri)»¹⁰.

L'etica è tanto vecchia quanto la filosofia e «riguarda la natura del bene, della giustizia, della virtù e delle migliori regole di conduzione della vita. Connota un modello generale, o modo, di vivere (dalla nozione greca di *ethos* – 'costume' o 'abitudine'), che potrebbe non essere nemmeno formulato discorsivamente attraverso un codice preciso, e (anche se lo fosse)

⁷ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, a cura di A.G. Conte, Torino: Einaudi, 1998, p.106 (6.421).

⁸ La definizione dell'estetica quale *scientia sensitive quid cognoscendi* si ritrova nel primo paragrafo dell'introduzione all'*Estetica*, un breve testo che contiene in nuce tutto il programma baumgarteniano: "L'*estetica* (teoria delle arti liberali, gnoseologia inferiore, arte del pensare in modo bello, arte dell'analogo della ragione) è la scienza della conoscenza sensibile": cfr. Paolo D'Angelo, Elio Franzini, Gabriele Scaramuzza, *Estetica*, a cura di Elio Franzini, Antonio Somaini, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2002, p. 108.

⁹ *Ibidem*, p. 107.

¹⁰ Richard Schusterman, *Etica ed estetica: somaestetica e l'arte di vivere*, in *Lebenswelt*, n°3, 2013, p. 19.

potrebbe non essere oggetto di una discussione filosofica formale»¹¹. Inoltre non esiste un solo supremo valore etico o scala etica ed è per questo che la deliberazione morale è molto difficile. «La pluralità dei fattori di base, con i loro accenti che variano a seconda dei contesti e delle situazioni problematiche, è anche ciò che rende i giudizi etici e le giustificazioni etiche molto simili, in estetica, ai giudizi critici e agli argomenti giustificativi. In entrambi i casi non ci si può appellare a un semplice criterio, o insieme di regole stabilite, che determini meccanicamente un solo verdetto corretto»¹². I giudizi estetici infatti non sono governati dal singolo criterio della bellezza; non solo ci sono altre qualità estetiche (come la sublimità o l'intensità o la vivacità), ma ci sono anche criteri impiegati nel giudizio sull'arte, che non sono basati soltanto su proprietà percettive, per esempio i fattori storici¹³.

L'etica inoltre si differenzia dalla moralità, la quale anch'essa deriva dalla medesima nozione di 'abitudine' o 'costume', cioè dalla parola latina *mores*, ma indica uno specifico sistema coerente ed esaustivo di obblighi, leggi imperative e di diritti che dovrebbero determinare il comportamento corretto. L'etica invece connota un modo di vivere che dirige la nostra ammirazione e la nostra emulazione attraverso la sua attrattiva piuttosto che affidandosi all'imposizione di regole morali attraverso un codice fisso che stipuli obblighi o punizioni per le inosservanze. Se si considera l'etica come arte di vivere, in questa nozione

il comportamento di un individuo non è guidato (o giudicato) semplicemente in termini di regole stabilite o di doveri morali. Piuttosto, si prova a dare una forma attraente al comportamento e al carattere di un individuo attraverso un auto-esame, un auto-esercizio e un'auto-stilizzazione migliorativi. [...] l'arte di vivere è un modo per ricongiungere le opposizioni arte/vita ed estetica/etica¹⁴.

Shusterman in *Etica ed estetica: somaestetica e l'arte di vivere* scrive che molti intellettuali non solo distinguono l'etico dall'estetico, ma li pongono spesso in opposizione:

¹¹ *Ibidem*, p. 10.

¹² *Ibidem*, p. 11.

¹³ Mastandrea, nel suo articolo bersaglio *Psicologia e arte: verso un'estetica empirica*, riferendosi al modello di Chatterjee e Vartanian (2014), lo ha giudicato una «proposta molto interessante di sintesi dell'organizzazione delle diverse componenti in gioco durante l'esperienza estetica». Il modello, chiamato "triade estetica", è costituito «dal sistema sensomotorio (sensazione, percezione, componente motoria), dal sistema responsabile della valutazione emozionale (piacere, emozioni, ricompensa) e dal sistema relativo alla conoscenza e all'attribuzione di significato dell'opera (esperienza, contesto, cultura)». Tuttavia Cubelli, in *Estetica empirica o neuroestetica? Meglio psicologia dell'arte*, mostra come tale modello, pur essendo affascinante, appare privo di specificità perché l'interazione tra i tre sistemi che coprono l'insieme dei processi emozionali e cognitivi alla base della vita mentale è presente in ogni attività complessa, non soltanto quando sono coinvolte opere d'arte: cfr. Roberto Cubelli, *Estetica empirica o neuroestetica? Meglio psicologia dell'arte*, Giornale Italiano di Psicologia, 2020.

¹⁴ Richard Schusterman, *Etica ed estetica: somaestetica e l'arte di vivere*, in *Lebenswelt*, n°3, 2013, p. 25.

da una parte vi è l'esteta amorale e dall'altra il moralista poco raffinato privo di gusto estetico; da una parte l'atteggiamento estetico di contemplazione disinteressata e totalmente priva di scopo e dall'altra l'atteggiamento etico che ha a che fare con l'azione.

Siamo talmente avvezzi a ritenere l'estetica e l'estetico come qualcosa di talmente superficiale e astratto da dubitare della sua influenza in questioni etiche, ma «l'etica richiede sensibilità e immaginazione che sono alimentate nel modo più efficace da mezzi estetici. [...] Allo stesso tempo, coltivare una sensibilità estetica richiede un impegno eticamente fondato con il mondo, e la soddisfazione e l'appagamento offerti dalla risultante esperienza estetica alimentano le dimensioni sia estetica sia etica della nostra vita»¹⁵.

Estetica ed etica sono interrelate nella teoria, dal momento in cui lo sono anche nella pratica, infatti, come scrive Marcia Eaton in *Merit: Aesthetic and Ethical*,

le nostre esperienze, i nostri incontri con il e nel mondo e le decisioni che prendiamo di conseguenza non si presentano in pacchetti separati, con la morale, l'estetica, l'economia, la religione, la politica, la scienza e così via fungendo da punti di osservazione distanziati l'uno dall'altro in modo che guardiamo il mondo prima da un punto di vista e poi da un altro¹⁶.

Josephine Donovan, il cui lavoro sull'estetica della cura è primariamente indirizzato verso il trattamento degli animali, afferma che

un'estetica della cura [...] consente una preoccupazione etica per l'argomento in questione, che non è visto come un materiale morto disponibile per una manipolazione estetica, ma come una presenza viva, locata in un ambiente particolare e conoscibile, che ha una storia ed è capace di una comunicazione dialogica¹⁷.

Coltivare una sensibilità estetica per apprezzare l'oggetto dell'esperienza nella sua singolarità e nella sua interezza alimenta un'attenzione e un rispetto etici. Inoltre

interazioni soddisfacenti sono generate da un atteggiamento etico di cura dei partecipanti tra loro, volto a creare un'atmosfera conviviale, che ha particolari caratteristiche estetiche, come un

¹⁵ Yuriko Saito, *Aesthetics of Care*, ed. a cura di Derek Matravers, Great Britain: Bloomsbury Academic, 2022, p. 8.

¹⁶ Marcia Eaton, *Merit: Aesthetic and Ethical*, Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 62.

¹⁷ Josephine Donovan, *The Aesthetics of Care: On The Literary Treatment of Animals*, London: Bloomsbury Academic, 2016, p. 215.

certo ritmo, una creazione collaborativa, un'equità nella partecipazione e una spontaneità, indipendentemente dall'argomento discusso¹⁸.

Tuttavia sostenendo la profonda connessione tra etica ed estetica e la loro mutua influenza, non bisogna dimenticare che esistono casi in cui opporre un punto di vista etico a uno estetico. Bisogna però ricordare che «il prendere ciò che in certi contesti può essere una distinzione d'opposizione molto utile e renderlo una dicotomia od opposizione essenziale»¹⁹ è filosoficamente infruttuoso. Le cose di cui noi di solito facciamo esperienza sono un'unità inestricabile di estetica ed etica e noi «esperiamo il valore di nobili azioni e di opere d'arte esemplari dapprima come un intero unitario di valori senza distinguere, come separate ed opposte, le dimensioni etiche ed estetiche di questa nobiltà»²⁰. Quando etichettiamo e concettualizziamo, dobbiamo ricordarci che si tratta di un processo artificiale a cui noi facciamo ricorso per fini comunicativi ma che non rispecchia obiettivamente la realtà. Infatti definire non significa unire ciò che per sua natura è diviso (produrre l'uno dai molti), ma articolare ciò che per sua natura è unito (distinguere gli aspetti di un intero che svolgono ruoli diversi, cioè i ruoli in virtù di cui l'intero è un intero).

Inoltre l'estetica ha un profondo valore educativo, nel senso etimologico di *e-ducere*, cioè che *porta fuori* promuovendo una formazione, nella misura in cui dall'informe (o dall'indistinto, dal confuso) si passa alla forma (al chiaro e distinto).

Platone – che nel decimo libro della *Repubblica* condanna le arti mimetiche in quanto attraverso il sensazionalismo e l'illusione catturano l'attenzione della parte inferiore delle nostre menti provocando un comportamento non etico e turbando l'equilibrio dell'anima – nelle parti iniziali della *Repubblica* stessa insiste sul ruolo cruciale della bellezza e dell'arte nel creare il carattere etico necessario alla giustizia, in quanto le armonie della bellezza sono strumenti cruciali per l'educazione²¹. Anche nella tradizione confuciana si insiste molto sul potere etico-estetico della musica e del rituale nel plasmare il comportamento della persona in una forma di armonia più riuscita, che contribuisce all'armonia del più ampio gruppo sociale – in particolare «*li* (il 'rituale') non solo nutre l'emozione e permette all'emozione l'espressione di cui ha bisogno, ma plasma da un punto di vista formale l'espressione

¹⁸ Yuriko Saito, *Aesthetics of Care*, a cura di Derek Matravers, Great Britain: Bloomsbury Academic, 2022, p. 6.

¹⁹ Richard Schusterman, *Etica ed estetica: somaestetica e l'arte di vivere*, in *Lebenswelt*, n°3, 2013, p. 23.

²⁰ *Ibidem*, p. 23.

²¹ *Ibidem*, p. 12.

dell'emozione rendendola più adatta, equilibrata, eticamente e socialmente appropriata e bella»²².

Shusterman inoltre in *Esperienza estetica ed arti popolari* scrive che

un numero crescente di sociobiologi sostiene che le gratificazioni provenienti dall'esperienza estetica non solo spiegherebbero l'emergere dell'arte e la sua capacità di persistenza nel tempo, ma aiuterebbero anche a spiegare la sopravvivenza della stessa umanità. Tali esperienze, come sostiene l'anatomista di Oxford J.Z. Young, "svolgono la più centrale fra tutte le funzioni biologiche: quella di insistere sul fatto che la vita meriti di essere vissuta – il che, dopo tutto, è la garanzia finale della sua continuità" (*An Introduction to the Study of Man*, 1971)²³.

Lo stesso Schiller nelle *Lettere sull'educazione estetica* (XXIII) sostiene la tesi che il desiderio dell'ornamento, che si trasforma poi in impulso alla creazione artistica, costituisce il primo gradino della civilizzazione²⁴. Anche Ronald Hepburn considera l'esperienza estetica come un viaggio educativo. Egli afferma che coltivare un'esperienza estetica gratificante non significa solo arricchire la propria vita estetica, ma significa anche edificare il proprio mondo. Per esempio, sviluppare un apprezzamento estetico della natura al di là del sentimentalismo e dell'antropomorfizzazione richiede un'estensione di noi stessi al di là della nostra comfort zone e «esercizi di ragione di questo tipo – attenti, flessibili, empatici – sono certamente ugualmente necessari al contesto morale della comprensione di sé e degli altri»²⁵.

Sull'esempio del teatro Nō giapponese – la cui estetica della *performance* comprende una sensibilità ecologico-etica per l'ambiente, dal momento in cui il magistrale attore Nō deve essere sensibile all'atmosfera ambientale (la stagione, il contesto etc.) e all'umore del pubblico, in modo da armonizzare la *performance* a questi fattori – Shusterman propone un'idea delle arti

come una forma di prassi, di mezzo per sviluppare un auto-esercitarsi nell'arte etica di vivere.

[...] Ciò che importa nel processo artistico non sono gli oggetti o le *performance* che l'artista

²² *Ibidem*, p. 15.

²³ Richard Schusterman, *Esperienza estetica e arti popolari*, ed. it. a cura di S. Marino, Milano-Udine: Mimesis, 2023, p. 50 n. 28.

²⁴ Friedrich Schiller, *Poesie filosofiche*, ed. it. a cura di Giovanna Pinna, Milano: Feltrinelli, 2005, p. 105 n. 47.

²⁵ Ronald W. Hepburn, *Values of Art and Values of Community*, in *On Community*, ed. a cura di Leroy S. Rouner, Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1991, p. 46.

produce, ma il modo in cui il processo artistico raffina e trasforma l'artista e la sua auto-comprensione, in modo che possa diventare una persona più completa e illuminata²⁶.

La filosofia deve farsi carico del progetto etico della conoscenza di sé (con l'obiettivo di migliorarsi) attraverso lo svelamento di un individuo ad altri, perché come possiamo avere una buona conoscenza di noi senza esporci?

Abbiamo bisogno del punto di vista dell'altro su noi stessi per vedere i nostri punti oscuri e per conoscere noi stessi più pienamente. Così Socrate spiega dal Alcibiade che il sé ha bisogno di un altro che lo ami per potersi vedere correttamente, così come un individuo può vedere la propria faccia riflessa negli occhi del proprio amante. Se la *performance* artistica può offrire tale transazione riflettente, attraverso cui una persona può arrivare a vedere e a trasformare se stessa per via di un auto-esporre, se tale artistico auto-esporre può attirare l'attenzione di altri le cui reazioni possono ulteriormente arricchire gli sforzi del filosofo di riconoscere e di migliorare se stesso, allora perché non abbracciare tale sperimentazione e riconoscere che la *performance* artistica può servire a scopi etici tanto quanto a scopi estetici?²⁷.

I.2. Nikolaj Evreinov e l'istinto alla teatralità

Nel paragrafo precedente ho cercato di mettere in luce l'ineliminabile mutua relazione tra estetica ed etica e ravvisare i loro punti di contatto, considerando, come esempio paradigmatico, la *performance* artistica in quanto mezzo etico di auto-esame, auto-esercizio e auto-stilizzazione migliorativi che contribuisce, in questo modo, all'armonia del più ampio gruppo sociale.

L'estetica teatrale di Nikolaj Evreinov si inserisce agilmente in questa tessitura. Nikolaj Evreinov è famoso per i suoi monodrammi²⁸ e per la sua teoria della "teatralità", ossia il

principio originario della vita, che porta l'uomo ad "interpretare un ruolo" e a trasformare se stesso e la realtà. Come realizzazione di un principio originario il teatro può rendere migliore la vita e svolgere una funzione risanatrice²⁹

²⁶ Richard Schusterman, *Etica ed estetica: somaestetica e l'arte di vivere*, in *Lebenswelt*, n°3, 2013, p. 22.

²⁷ *Ibidem*, p. 28.

²⁸ Il monodramma è «un tipo di dramma nel quale per rendere evidente allo spettatore lo stato d'animo del protagonista, il mondo esteriore non è rappresentato quale appare agli occhi del comune mortale, ma quale è sentito dal protagonista del dramma in un dato momento della sua esistenza»: cfr. Maria Pia Pagani, *Un regista in esilio e la sua traduttrice: Nikolaj Evreinov e Raissa Ol'kenickaja Naldi*, in *Archivio Russo Italiano V – "Russi in Italia"*, a cura di A. d'Amelia e C. Diddi, Salerno: Collana di Europa Orientalis, 2009, p. 200.

²⁹ Oscar G. Brockett, *Storia del teatro dal dramma sacro dell'antico Egitto agli esperimenti degli anni novanta*, nuova ed. aggiornata a cura di Claudio Vicentini, Venezia: Marsilio, 1998, pp. 336-337.

e questa riflessione ha una rilevanza capitale quando si rifletta sul teatro come *ethos*.

Raissa Ol'kenickaja Naldi – colta, raffinata e sensibile ebrea pietroburghese che Nikolaj Evreinov e la moglie Anna Aleksandrovna Kašina Evreinova incontrarono a Parigi, che divenne in seguito la loro traduttrice per l'Italia e alla quale Evreinov affidò l'importante compito di far conoscere la sua estetica teatrale in Italia³⁰ – realizza questo ritratto del regista russo:

Il nome di N. Ievrieinov è strettamente legato all'ineffabile, per ogni russo intellettuale, ricordo del “Teatro Antico”³¹ e dello “Specchio Obliquo”³², degli allestimenti scenici sontuosi, brillantissimi, ora di austero carattere storico, ‘stilizzati’, ora grottescamente grotteschi-buffi, scherzosi, parodistici. La sua stessa persona è rimasta impressa nella memoria dei contemporanei grati: alto, snello, di un'eleganza, direi, decorativa, il modo di camminare teatralmente artificioso, la voce dalle note alte, qualche volta aspra, qualche volta volutamente capricciosa. È il suo motto nell'atto unico *La gaia morte*: “Io sono Arlecchino e morirò Arlecchino” [...] Oggi ‘l'Arlecchino’ ha lasciata la sua festosa veste variopinta, né prende più una parte diretta nell'opera costruttiva del nuovo teatro russo: ha passato gli ultimi due anni all'estero; Varsavia, Praga, Berlino, Parigi hanno conosciuta la sua caratteristica figura segnata ormai dalle unghie del tempo ma sempre luminosa di energia e di fede. Chiamato recentemente a New-York, al “Guild Theater”, Ievrieinov vi sta allestendo rappresentazioni del suo fortunato lavoro *Ciò che più importa* che il pubblico italiano ebbe modo di conoscere nell'esecuzione della Compagnia diretta da Luigi Pirandello al “Teatro d'Arte” di Roma³³.

Raissa Ol'kenickaja Naldi – oltre ad aver anche scritto un saggio intitolato *Evreinov*³⁴, da lei realizzato per “Il Baretto” nell'aprile 1927 – collaborò con Teatrangolo all'edizione italiana

³⁰ Maria Pia Pagani, *Un regista in esilio e la sua traduttrice: Nikolaj Evreinov e Raissa Ol'kenickaja Naldi*, in Archivio Russo Italiano V – “Russi in Italia”, a cura di A. d'Amelia e C. Diddi, Salerno: Collana di Europa Orientalis, 2009, p. 192.

³¹ Nel “Teatro Antico” Evreinov sperimenta il metodo “ricostruttivo” che consisteva nella «rievocazione dello spirito del teatro delle varie epoche storiche insieme alla forma degli spettacoli scenici e della relativa tecnica»: cfr. R. Olkienizkaia Naldi, *Nota introduttiva a N. Ievrieinov, La gaia morte, Fra le quinte dell'anima, Ciò che più importa*.

³² Nel 1910 Evreinov diventa Direttore scenico del teatro “Lo Specchio Obliquo” di Pietroburgo, al quale rimane fedele fino all'inizio della guerra. «Questo teatro creò uno stuolo di autori e un repertorio tutto proprio: fu un teatro di parodie mordaci, di satire e di grotteschi»: cfr. *Ibidem*.

³³ R. Olkienizkaia Naldi, *L'arte teatrale moderna nell'opera di N. Ievrieinov*, “La Fiera Letteraria”, 13 giugno 1926, p. 4.

³⁴ «L'Evreinov afferma che *l'istinto della teatralità* è radicale, primordiale nell'uomo e nasce con il bisogno di rifare o trasformare la propria natura e il mondo che ne è il riverbero. Evreinov allarga anzi il concetto dell'ispirazione creatrice, facendone oltre che funzione essenziale della personalità umana, la stessa essenza dell'intera vita. Le illusioni sono ovvie: solo in quanto la vita diventa teatro, *teatro dell'uomo per sé* (e non per

del trattato di estetica teatrale *Il teatro nella vita*³⁵, pubblicato dalle edizioni Alpes con prefazione di Silvio d'Amico:

Accanto agli altri istinti fondamentali dell'uomo (l'istinto di conservazione, l'istinto sessuale) Evreinof ha scoperto l'istinto teatrale. In che consiste questo istinto? Nello sforzo, direbbe Pirandello, di 'costruirsi'; nel desiderio, dice Evreinof, di apparire diverso, di camuffarsi, di 'posare', di recitare, di *divenire un altro* [...] *Totus mundus agit histrionem*, era scritto sul "Globe Theatre": e tutta la vita dell'uomo, anche s'egli non se n'accorga più, non è che continua recitazione. Diciamo meglio: senza codesta recitazione, per cui ci mascheriamo in perpetuo, la vita sociale sarebbe impossibile. E questo è il bello: tanto la recitazione è diventata, in noi, seconda natura, che recitiamo anche quando siamo soli: esteriormente, negli atteggiamenti che prendiamo; e intimamente, nei pensieri che andiamo formulando, di noi, del nostro passato, del nostro avvenire³⁶.

Silvio d'Amico, nella *Prefazione*, aggiunge che il trattato *Il Teatro nella vita* più che «un libro di tecnica scenica; è un libro di psicologia»³⁷. Evreinov, autore, attore e direttore (ossia tre volte uomo di teatro) è un soldato della grande crociata antiverista che «s'affanna a battere in breccia il nemico comune, ossia il realismo positivista e borghese»³⁸. Evreinov si fece carico di lanciare il grido: "ritreatalizziamo il Teatro".

gli spettatori) essa può sentirsi veramente viva, operante e soprattutto individuata. E intesa in tal senso la 'teatralità' si fa sinonimo di energia, d'espressività, della tendenza dell'individuo alla piena sua esteriorizzazione differenziale e dominatrice nel mondo delle cose e degli uomini: si fa ordine ed organo di ricostruzione dell'esistenza secondo un programma proprio, inconfondibile»: cfr. Raissa Olkienizkaia Naldi, *Evreinov*, "Il Baretto", IV (aprile 1927), n. 4, p. 22.

³⁵ «La prima enunciazione della sua teoria della 'teatralità della vita' fu data da Evreinov nel libro *Il teatro come tale* pubblicato nel 1912 con un sottotitolo che ancor più ne chiariva il programma: "Le basi della teatralità come principio positivo dell'arte scenica e della vita". I libri che seguirono non fecero che sviluppare le idee esposte in questa prima opera, la quale era già fondata sull'esperienza dell'autore, soprattutto al "Teatro dello Specchio Obliquo". Partendo da una decisa avversione al Naturalismo» Evreinov afferma «che il teatro è qualche cosa di assolutamente diverso, anzi di opposto all'arte, se questa debba essere considerata in un senso così limitato da rinnegare la menzogna; ed arriva alla conclusione, alla quale del resto era già arrivato un esteta esperto come Oscar Wilde, che l'artificioso, la menzogna è alla base della vita, la quale è quindi essa stessa teatro, anzi il vero teatro; ed il teatro nel senso limitato della parola non sarebbe che una manifestazione di quell'impulso primordiale che spinge l'uomo a mentire, a cercar d'essere differente, a evadere da se stesso in un altro mondo. Il teatro come organizzazione teatrale serve a questo scopo: quando uno spettatore va al teatro, è per la sete di uscire dalla propria personalità, di scioglierla negli altri; quando un giovane attore vuol recitare, è spinto dal desiderio di staccarsi dalla sua forma concreta, fenomenica, in grazia di quelle maschere che il teatro gli permette di indossare. [...] L'Evreinov voleva dire che come il teatro deve essere teatrale, tutte le arti che vi partecipano debbono essere teatrali, ed è di secondaria importanza se soddisfano alle esigenze dell'estetica. [...] Allo stesso modo l'attore non deve mirare a copiare la vita, perché il teatro è il superamento della vita. Da ciò l'accentuazione del gesto, dell'intonazione, per mostrare che vi è un gradino più su della vita; da ciò la giustificazione, e anzi l'ammissione integrale, della caricatura, del grottesco»: cfr. Ettore Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, vol. 2, Firenze: Sansoni, 1965, pp. 219-220.

³⁶ Silvio d'Amico, *Prefazione*, in N. Jevreinov, *Il teatro nella vita*, Milano: Teatrangolo, 1929, pp. 10-13.

³⁷ *Ibidem*, p. 9.

³⁸ *Ibidem*, p.15.

Stabilito che la teatralità è un istinto, il quale è alla radice dell'esser nostro, e del quale non ci è né possibile né utile liberarci, Evreinof arriva alla deplorazione che gli preme: il più grosso dei nostri torti è di non coltivare questo istinto; di perderci, inerti, nella miseria d'una teatralità povera, scadente, di cattivo gusto. A che squallida messinscena è ridotta la nostra vita! Tutto v'è diventato piatto, grigio, volgare, realista: vale a dire, il meno teatrale che sia possibile. Dopo aver ridotto al minimo la teatralità della nostra esistenza, siamo arrivati a questo colmo, che l'abbiamo bandita perfino dal teatro³⁹.

Entriamo nel vivo del trattato *Il teatro nella vita*, per scoprire meglio in cosa consista l'istinto alla teatralità e in che modo si possa declinare in senso etico.

L'opera si articola in tre parti: la prima Teoretica, la seconda Pragmatica e la terza Pratica. Nella prima parte Evreinov spiega la sua concezione di 'teatro':

l'ultima cosa a cui penso è proprio quell'ente sottoposto a precise convenzioni, con ingresso a pagamento, destinato al pubblico, individuato nel tempo e nello spazio e nel contenuto di una rappresentazione. [...] Il teatro come l'intendo io è infinitamente più vasto del palcoscenico. È prezioso e necessario all'uomo anche più dei maggiori benefici che ritrae dalla civiltà moderna. Non solo possiamo vivere senza di essi, ma senza di essi abbiamo vissuto per migliaia di anni come la storia dell'uomo primitivo c'insegna. Ma nessun uomo ha mai potuto fare a meno del teatro come lo concepisco io⁴⁰.

Il *metteur-en-scène* russo aggiunge che l'istinto alla teatralità – inteso quindi come «desiderio di essere “diversi”, di fare qualcosa che è “diverso”, di immaginare se stessi in un ambiente che è “diverso” dal normale ambiente della nostra vita di tutti i giorni»⁴¹ – è presente ovunque in natura, anche nel regno dei vegetali e degli animali, i cui giochi sono delle autentiche recitazioni. Ecco che quindi non siamo giustificati a disegnare una linea netta tra 'natura' da una parte e 'teatro' dall'altra⁴² perché i contorni sono più confusi e porosi. Evreinov fa l'esempio del gatto che si trastulla col topo recitando la parte dell'indifferente, mentre il topo recita, vivo, quella del morto⁴³; il *cock-of-the-rock*, uccello del Sud America

³⁹ *Ibidem*, p. 14.

⁴⁰ Nikolaj Evreinov, *The Theatre in Life*, ed. e trad. di Alexander I. Nazarov, Mansfield Centre, CT: Martino Publishing, 2013, pp. 5-6.

⁴¹ *Ibidem*, p. 23.

⁴² *Ibidem*, p. 8.

⁴³ *Ibidem*, p. 7.

tropicale, che danza circondato e ammirato dai compagni⁴⁴; i cani che fingono di darsi la caccia⁴⁵; le scimmie che si adunano a spettacoli mimo-danzanti⁴⁶ e infine, nel regno vegetale, la pianta che nel deserto africano assume il “colore incolore” dell’ambiente circostante fingendo di essere sasso o sabbia, «una pantomima immobile e cauta»⁴⁷ con cui il vegetale recita la parte del minerale.

Il nostro teatro umano, il teatro con “ingresso a pagamento”, ha fatto la sua apparizione nella storia dell’umanità non tanto per gratificare il nostro istinto teatrale – dal momento in cui questo istinto riceve ampia soddisfazione anche senza il teatro – quanto per servirci nella scoperta di questo istinto⁴⁸.

Il “nostro teatro” assume così una valenza educativa in un senso filosofico del termine, perché svolge lo stesso ruolo nella comprensione della vita e della natura che l’ambra ha svolto nell’acquisizione di conoscenze scientifiche.

Dal momento in cui la teatralità è un istinto, essa è pre-estetica, più primitiva e più fondamentale. L’origine del teatro non è quindi da ricercarsi in un fatto estetico-religioso. Semmai è alla teatralità che bisogna guardare per cogliere l’inizio di tutte le arti e persino la religione «nasce dalla facoltà dell’uomo di teatralizzare la vita, abbellendola con la fantasia, animando la natura, popolando di spiriti il mondo esterno»⁴⁹.

Quindi «tutta l’esistenza umana non è che teatralità: le nozze e la morte, il culto e la giustizia, la milizia e la magistratura, contano essenzialmente sui riti-spettacoli, di cui vivono»⁵⁰. La nostra educazione non è altro che un processo di apprendimento del *rôle* del ‘cittadino perbene’, ruolo in cui ci adattiamo e che successivamente diventa la nostra seconda natura. Ecco perché si può parlare di una vera e propria *teatrocrasia*.

Ma perché ricaviamo piacere dalla teatralizzazione? Evreinov ci dice che non ha senso porsi queste domande perché non è possibile rispondere, dal momento in cui la teatralità è un istinto, e nessun istinto può essere spiegato, cioè tradotto nei termini della logica. Gli istinti sono essenzialmente non sillogistici. Tuttavia Evreinov spiega che il nostro sé essenzialmente anarchico trova piacere nel capovolgere il mondo, nel capovolgere le leggi della natura, nel

⁴⁴ *Ibidem*, p. 15.

⁴⁵ *Ibidem*, p.17.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 19.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 12.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 13.

⁴⁹ Silvio d'Amico, *Prefazione*, in N. Jevreinov, *Il teatro nella vita*, Milano: Teatrangolo, 1929, p. 12.

⁵⁰ *Ibidem*.

far sì che la vita e la storia vadano contro il loro corso normale e banale, nel drammatizzare e teatralizzare la noiosa routine della nostra vita quotidiana, con l'obiettivo di liberarci dal necessario, dall'asservimento allo scopo e dal pratico.⁵¹ Ecco che quindi la teatralità è sempre criminale, dal momento in cui «le delizie con cui ci tenta risiedono nella gioiosa trasgressione delle leggi – “logiche”, “naturali” e altre»⁵².

Infine Evreinov parla anche di *teatroterapia*⁵³, per cui l'illusione teatrale guarisce i mali e consola gli affanni, perché è proprio nella 'trasformazione di sé' che giace il segreto del potere curativo del teatro. Inoltre, riferendosi al concetto di “catarsi”⁵⁴ di Aristotele, l'autore spiega come il teatro ha un potere curativo non solo su chi recita, ma anche sugli spettatori, i quali – contemplando sulla scena il vizio e il delitto – si purificano, oggettivandoli immaginativamente, dei loro cattivi istinti.

Nella seconda parte dell'opera, la parte Pragmatica, Evreinov ci mostra come ci sforziamo di eliminare la teatralità, non solamente dalla vita, ma perfino dal teatro stesso. Ora, dal momento che la nostra vita è teatro perché non fare del buon teatro? Il regista scarta come opzioni di teatro sia quello 'realista' (in quanto duplicando la vita nei suoi dettagli non serve l'arte, ma la uccide) sia quello 'simbolista' (perché ostile al diretto godimento della percezione visiva)⁵⁵. Il teatro deve essere finto – quindi non reale – ma vero, convincente, dal momento che

lo spettatore, il semplice spettatore che ha comprato il biglietto d'ingresso e che siede sulla sua sedia con tutta la sua attenzione diretta al palcoscenico, ha bisogno e vuole nient'altro che *illusione, illusione teatrale*; ha sete della gioia della *trasfigurazione*. [...] E quale illusione di trasfigurazione teatrale posso aspettarmi in un ambiente dove tutto è solido, materia “reale” al cento per cento, dove tutto è la realtà da cui vorrei fuggire? [...] Se mi dai sulla scena tutto ciò che vedo ogni giorno nella vita, cosa farà la mia povera fantasia, incatenata da queste cose banali? Fuggirà dal teatro non teatrale come è fuggita in questo teatro dalla vita non teatrale. Non è la naturalezza, ma la persuasività delle cose viste sulla scena che fa nascere le illusioni teatrali. Quindi non è il soggetto stesso che deve essere mostrato nel teatro, ma un'*immagine* di questo soggetto, non l'azione stessa ma la *rappresentazione* dell'azione⁵⁶.

⁵¹ Nikolaj Evreinov, *The Theatre in Life*, ed. e trad. di Alexander I. Nazarov, Mansfield Centre, CT: Martino Publishing, 2013, pp. 56-57.

⁵² *Ibidem*, p. 115

⁵³ *Ibidem*, p. 124.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 126.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 148.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 139-142.

Importanti, riguardo questo tema, sono le riflessioni che Julia Varley fa in *Pietre d'acqua* quando parla del corpo intero, cioè del corpo deciso e preciso. L'attrice scrive che a teatro un'azione non deve essere realistica, ma reale, cioè «deve ricreare sulla scena un'equivalente delle forze attive nella vita di tutti i giorni»⁵⁷. Per essere precisi bisogna compiere azioni «che seguono un ordine e sono legate ad inizi e finali chiari», in questo modo è come se si creasse un disegno del corpo nello spazio incisivo e chiaro e le azioni vengono messe a fuoco come una fotografia; per essere decisi bisogna essere convinti, infatti credere fermamente in quello che si esegue «aiuta a persuadere chi guarda anche se l'azione è apparentemente ridicola o assurda»⁵⁸.

Evreinov parla poi del *tacitus consensus* tra attore e spettatore, per cui

il primo si impegna ad assumere un certo atteggiamento e nessun altro nei confronti della recitazione “finta”, mentre il secondo si impegna ad essere all'altezza di questo atteggiamento assunto come meglio può⁵⁹.

Nella terza e ultima parte del trattato, la parte Pratica, Evreinov illustra cos'è il “teatro per sé stessi”. L'autore scrive che con il passare dell'evoluzione, l'essere umano tende sempre più ad allontanarsi dalla sua essenza sociale e socievole e ad adottare tendenze asociali.

I primi capitoli della cultura sono sempre caratterizzati da atti collettivi: le persone pregano insieme, cacciano insieme, lavorano insieme, mangiano insieme, dormono insieme, si abbandonano insieme a orge e dissolutezze, si lavano in un bagno pubblico ecc. Lo stesso vale per il primo capitolo di tutte le arti: la musica antica è sempre collettiva, cioè corale, le prime danze sono senza eccezione danze di massa, la poesia antica, come la conosciamo, ha inevitabilmente la forma delle rapsodie popolari, il teatro antico è sempre un teatro pubblico⁶⁰.

Dopo aver imparato il fascino del privato, è arrivato il tempo di gratificare l'istinto alla teatralità riservatamente, così come facciamo per gli altri nostri istinti. In quest'ottica nasce l'idea di Evreinov del “teatro per sé stessi”, il quale non è altro che un'attività artistica improvvisata in cui quotidianamente indulgiamo, e che consiste nell'adottare una lente teatralizzante nei confronti di ciò che ci circonda, diventando al tempo stesso drammaturghi e

⁵⁷ Julia Varley, *Pietre d'acqua. Taccuino di un'attrice dell'Odin Teatret*, Milano: Ubulibri, 2006, p. 52.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 53.

⁵⁹ Nikolaj Evreinov, *The Theatre in Life*, ed. e trad. di Alexander I. Nazarov, Mansfield Centre, CT: Martino Publishing, 2013, p. 141.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 188.

spettatori e un esempio di ciò può essere «il sedersi su una panchina in un parco o una piazza e guardare le persone e le automobili»⁶¹.

Essendo un'istituzione essenzialmente psicologica, “il teatro per sé stessi” sfugge alla briglia liberticida delle definizioni e si ritrae dalla narrazione fattuale della realtà, permettendoci di considerare il mondo non come qualcosa di imposto o come qualcosa che non deve essere cambiato. Teatralizzare vuol dire abbellire la vita attraverso la fantasia, e questa riflessione ha un evidente risvolto etico-politico, nel momento in cui il teatro ci permette di immaginare nuove realtà. «Sconfinato è il potere dell'illusione teatrale, perché sconfinata è la mia volontà di creare realtà immaginarie!»⁶²

⁶¹ *Ibidem*, p. 191.

⁶² *Ibidem*, p. 146.

CAPITOLO II

L'Antropologia Teatrale e il lavoro sull'attore

II.1. *Il linguaggio di Eugenio Barba e l'Antropologia Teatrale*

Al centro del presente paragrafo vi è il metodo di ricerca impiegato da Eugenio Barba all'interno del suo teatro-laboratorio e la sua teorizzazione dell'Antropologia Teatrale.

Eugenio Barba nasce a Gallipoli nel 1936, si trasferisce nel 1954 in Norvegia dove frequenta l'Università di Oslo; poco tempo dopo, nel 1961, si reca a Varsavia alla Scuola statale del teatro, seguendo il teatro diretto da Grotowski fino al 1964. Al termine di un viaggio in India, decide di tornare in Norvegia per lavorare. Cerca di appoggiarsi ad attori professionisti per fondare un teatro nuovo, ma non vi sono interessati al progetto. Barba chiede la lista dei giovani che non sono stati accettati dalla scuola drammatica e da lì comincia il suo progetto. L'Odin Teatret nasce a Oslo il primo ottobre 1964:

Eravamo in cinque nel 1964, io e quattro giovani rifiutati dalla State Theater School di Oslo, in Norvegia, tra cui Torger Whetal e Else Marie Laukvik che sono rimasti al mio fianco. Abbiamo fondato una società per azioni e abbiamo diviso le azioni tra di noi perché la terra appartiene a coloro che la coltivano. Abbiamo dato al nostro teatro il nome di Odino, un dio nordico che scatena le sue forze oscure per distruggere o dare conoscenza. Eravamo un piccolo gruppo amatoriale curioso e ingenuo. Amavamo viaggiare nel regno dei morti: la storia del teatro. Eravamo convinti che dovevamo pagare di tasca nostra per il teatro che volevamo fare. In silenzio, con il rigore trappista, abbiamo fatto i primi passi come autodidatti verso una conoscenza che è diventata anche conquista della differenza⁶³.

In seguito l'Odin Teatret si trasferisce a Holstebro, in Danimarca, nel 1966.

Come scrive Ian Watson⁶⁴, Barba è un prodotto dell'avanguardia del 1960. Durante questo periodo esplosivo di innovazione e rivolta, molti artisti teatrali di spicco virarono la loro attenzione verso culture diverse dalla propria per rompere con l'egemonia del nazionalismo post-bellico del 1950, utilizzando queste culture come mezzi per espandere la propria conoscenza di teatro al di là della lingua comune o della storia condivisa, e come risorsa di ispirazione nel loro stesso lavoro creativo.

⁶³ Lettera di Eugenio Barba del 29 marzo 2019, *Odin Teatret Nordisk Teaterlaboratorium*.

⁶⁴ Ian Watson, *Contexting Barba*, in Ian Watson and colleagues, *Negotiating Cultures. Eugenio Barba and the intercultural debate*, Manchester and New York: Manchester University Press, 2002, p. 1.

Il linguaggio, le sperimentazioni teatrali e lo sviluppo professionale di Barba sono permeati di un pluralismo culturale che specchia in molti punti la sua storia personale. Il pluralismo culturale connota la compresenza di diversi tipi di negoziazione culturale. Watson evidenzia quattro maggiori tipi differenti di negoziazione: transculturale (il cui obiettivo è trascendere le culture particolari per cercare la condizione umana universale); cross-culturale (che consiste nella coesistenza di diversi frammenti provenienti da culture diverse in un oggetto, spazio, evento o rituale coesi); multicultural (che indica una coesistenza di culture) e interculturale (che descrive una fusione o creolizzazione di due culture per creare ciò che l'antropologo cubano Fernando Ortiz ha definito una "neocultura")⁶⁵.

«Il pluralismo culturale è al centro dell'Antropologia Teatrale e in particolare del suo ramo di ricerca ISTA, che incorpora il multicultural, il transculturale e l'interculturale nella sua metodologia»⁶⁶. Diamo una definizione dell'Antropologia Teatrale e dell'ISTA. L'Antropologia Teatrale è

lo studio del comportamento scenico pre-espressivo che sta alla base dei differenti generi, stili, ruoli e delle tradizioni personali o collettive. [...] L'Antropologia Teatrale non si occupa di come applicare al teatro e alla danza i paradigmi dell'antropologia culturale. Non è lo studio dei fenomeni performativi delle culture che sono normalmente oggetto di indagine da parte degli antropologi. Non va confusa con l'antropologia dello spettacolo. [...] L'Antropologia Teatrale indica un nuovo campo di indagine: lo studio del comportamento pre-espressivo dell'essere umano in situazione di rappresentazione organizzata⁶⁷.

L'ISTA, sigla che sta per International School of Theatre Anthropology, è

un'organizzazione molto insolita perché è sia un'istituzione che un acronimo per conferenze, e allo stesso tempo fornisce le basi empiriche e il quadro retorico per la ricerca sulla *performance* di Eugenio Barba. L'istituzione, fondata da Barba nel 1979, ha sede presso il Nordisk Teater-Laboratorium di Holstebro e organizza conferenze in collaborazione con sponsor in diverse parti del mondo (la prima è stata a Bonn, in Germania, nel 1980). La maggior parte delle conferenze ISTA consiste in un programma in tre parti: un *workshop* privato/sessione di ricerca per

⁶⁵ *Ibidem*, p. 5.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 6.

⁶⁷ Eugenio Barba, *La canoa di carta*, Bologna: Il Mulino, 1993, pp. 23-24.

partecipanti invitati; un forum aperto a un pubblico più vasto; e una serie di baratti e *performance* pubbliche per il grande pubblico da parte degli artisti partecipanti all'incontro⁶⁸.

In una situazione di rappresentazione organizzata l'attore⁶⁹ usa il corpo-mente mettendo in pratica una "tecnica"⁷⁰ extra-quotidiana. Nel contesto quotidiano la tecnica del corpo si basa sul «complesso di stereotipi, modelli di comportamento automatici con cui una persona è *inculturata*»⁷¹. La tecnica extra-quotidiana, che l'ISTA studia, è l'insieme delle regole comportamentali «specifiche della tradizione teatrale in cui l'artista si è *acculturato*. Sono la base di un virtuosismo codificato costruito durante l'apprendistato»⁷². Le tecniche quotidiane del corpo sono alla base dei gesti che mettiamo in pratica – nella maggior parte dei casi inconsapevolmente – quando «ci muoviamo, ci sediamo, portiamo i pesi, bacciamo, indichiamo, annuiamo e neghiamo»⁷³, gesti «che crediamo "naturali" e che sono, invece, culturalmente determinati»⁷⁴. Oltre alla differenza basilare tra tecniche quotidiane ed extra-quotidiane, per la quale le prime rispettano gli abituali condizionamenti nell'uso del corpo e le seconde no, esiste un'altra differenza:

le tecniche quotidiane del corpo sono in genere caratterizzate dal principio del minimo sforzo, cioè dal conseguimento della massima resa con il minimo impiego di energia. Le tecniche extra-quotidiane si basano, al contrario, sullo spreco di energia. A volte sembrano addirittura suggerire un principio opposto rispetto a quello che caratterizza le tecniche quotidiane: il principio del massimo impiego di energia per un minimo risultato⁷⁵.

e questa energia aggiuntiva serve ad infondere presenza scenica nelle azioni sul palco.

L'obiettivo della ricerca dell'Antropologia Teatrale è mostrare come nelle tecniche extra-quotidiane delle diverse tradizioni sono individuabili dei principi-che-ritornano transculturalmente, che producono tensioni fisiche pre-espressive e permettono così di generare la presenza scenica dell'attore (il suo *bios* scenico), la quale è in grado di attrarre

⁶⁸ Ian Watson, *Staging Theatre Anthropology*, in Ian Watson and colleagues, *Negotiating Cultures. Eugenio Barba and the intercultural debate*, Manchester and New York: Manchester University Press, 2002, p. 20.

⁶⁹ Bisogna ricordare che «leggendo la parola "attore", si dovrà intendere "attore e danzatore", sia donna che uomo. Leggendo "teatro" si dovrà intendere "teatro e danza"»: cfr. Eugenio Barba, *La canoa di carta*, Bologna: Il Mulino, 1993, p. 23.

⁷⁰ «La "tecnica" è un'utilizzazione particolare del corpo»: cfr. *Ibidem*, p. 30.

⁷¹ Nigel Stewart, *Actor as refusenik: Theatre Anthropology, semiotics and the paradoxical work of the body*, in Ian Watson and colleagues, *Negotiating Cultures. Eugenio Barba and the intercultural debate*, Manchester and New York: Manchester University Press, 2002, p. 47.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Eugenio Barba, *La canoa di carta*, Bologna: Il Mulino, 1993, pp. 30-31.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 31.

⁷⁵ *Ibidem*.

immediatamente l'attenzione dello spettatore prima di trasmettere un qualsiasi messaggio. «Questi principi-che-ritornano costituiscono quel che l'Antropologia Teatrale definisce il campo della pre-espressività»⁷⁶.

La pre-espressività è transculturale poiché ha le sue radici nella fisiologia che tutti gli attori condividono e si basa sul fatto che il corpo umano funziona in modi particolari, indipendentemente dal fatto che quel corpo sia impegnato in una forma teatrale proveniente dal Giappone, dalla Cina, dal Nord America, dal Brasile o da Bali⁷⁷. Il pre-espressivo è sinonimo di presenza scenica, ed è un universale che sta alla base di ogni *performance*. Il pre-espressivo consiste nei principi-che-ritornano, che sono quindi regole fisiche della pratica scenica che spiegano la natura della presenza e come un attore può generarla. Barba non è tanto interessato alla ricchezza scenica, ai complessi codici di esecuzione o al contesto socio-culturale delle varie tradizioni performative, quanto alla presenza scenica dell'attore riscontrabile in tutte loro.

Tutto ciò si può comprendere meglio nei termini del concetto di Geertz di stratigrafico, ovvero la nozione per cui l'umanità è un composto di livelli: biologico, psicologico, sociale, culturale, ecc. Questi livelli sono un po' come le pelli stratificate di una cipolla che, sebbene interconnessa, può essere sbucciata per rivelare i tratti sempre più essenziali dell'umanità (Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, 1973, p. 37). L'obiettivo di Barba è sbucciare i vari strati di codificazione, inculturazione ed espressione personale per arrivare alle energie di base del corpo biologico. Il suo essenzialismo anatomico si basa sulla nozione che siamo tutti e tutte biologicamente uguali. Tutti i corpi indipendentemente dalle loro origini etniche o nazionali sono fondamentalmente uguali e quindi devono usare tecniche simili per sfruttare l'energia e proiettare la presenza⁷⁸.

I principi-che-ritornano sono cinque. Il primo è il principio dell'alterazione dell'equilibrio, per il quale una diversa posizione dei piedi⁷⁹ e del modo di camminare cambia la tonicità muscolare dell'intero corpo e «la cui finalità è un equilibrio permanentemente instabile»⁸⁰. Il

⁷⁶ *Ibidem*, p. 25.

⁷⁷ Ian Watson, *Contexting Barba*, in Ian Watson and colleagues, *Negotiating Cultures. Eugenio Barba and the intercultural debate*, Manchester and New York: Manchester University Press, 2002, p. 6.

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 15-16.

⁷⁹ Jerzy Grotowski affermava che «i piedi sono il centro dell'espressività e comunicano reazioni al resto del corpo»: cfr. Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma: Bulzoni, 1970, p. 165. Su questo tema anche Julia Varley scrive che vorrebbe che «l'intelligenza dei piedi fosse riconosciuta per la sua efficacia di pensiero dinamico. L'attrice che pensa con i piedi è capace di intuire la volontà del proprio corpo ben radicato sulla terra»: cfr. Julia Varley, *Pietre d'acqua. Taccuino di un'attrice dell'Odin Teatret*, Milano: Ubulibri, 2006, p. 52.

⁸⁰ Eugenio Barba, *La canoa di carta*, Bologna: Il Mulino, 1993, p. 36.

secondo è il principio delle opposizioni che dilatano, cioè mettono-in-visione per lo spettatore, in maniera antagonistica, le tensioni del corpo, e in questo modo «il corpo dell'attore rivela la sua vita allo spettatore in una miriade di tensioni di forze contrapposte»⁸¹. Il terzo è il principio dell'incoerenza coerente che consiste nel comportarsi secondo criteri che non rispettano quelli della vita quotidiana, e l'attore attraverso il *training* «fissa questa "incoerenza" in un processo di innervazione, sviluppa nuovi riflessi neuro-muscolari che sboccano in una rinnovata cultura del corpo, in una "seconda natura", in una nuova coerenza, artificiale, ma segnata dal *bios*»⁸². Il quinto è il principio dell'equivalenza che si basa sulla «sostituzione di tensioni extra-quotidiane equivalenti a quelle necessarie alle tecniche quotidiane del corpo»⁸³, per far sì che l'attore sulla scena compia un'azione reale, non importa che sia realistica.

Tutti questi principi non sono suggerimenti estetici per *aggiungere* bellezza al corpo dell'attore e "stilizzarlo". Sono mezzi per togliere al corpo l'ovvietà quotidiana, per evitare che sia solo un corpo umano condannato a rassomigliare a se stesso, a presentare e rappresentare solo se stesso⁸⁴.

Per quanto riguarda l'ISTA, scuola in cui vengono studiati questi principi, Nicola Savarese ne evidenzia due aspetti salienti: l'approccio empirico raro negli studi teatrali, che sono troppo spesso diluiti dalla distanza geografica o temporale dello studioso da ciò che sta studiando; e i dialoghi transculturali, attraverso la molteplicità di tradizioni performative che sono al centro di ogni incontro⁸⁵. Questi dialoghi sono basati sulla nozione di "identità professionale" di Eugenio Barba, per cui si privilegia la formazione, l'abilità e l'esperienza pratica rispetto all'identità nazionale, alle convinzioni politiche e religiose o alla personalità individualizzata⁸⁶. Il dialogo tra i professionisti e gli studiosi di diverse culture è il risultato politico più rilevante dell'ISTA.

⁸¹ *Ibidem*, p. 43.

⁸² *Ibidem*, p. 46.

⁸³ *Ibidem*, p. 55.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 56.

⁸⁵ Nicola Savarese, *Transcultural dialogue: lecture/demonstrations at ISTA*, in Ian Watson and colleagues, *Negotiating Cultures. Eugenio Barba and the intercultural debate*, Manchester and New York: Manchester University Press, 2002, p. 37.

⁸⁶ «L'Antropologia Teatrale non propone una "orientalizzazione" del teatro occidentale. Il suo campo di studi non è l'Oriente, ma la tecnica dell'attore. Ciascun artigiano appartiene alla propria cultura, ma anche a quella della propria attività artigianale. Ha un'identità culturale ed un'identità professionale. Può incontrarsi da "compatriota" con gli altri artigiani che in diversi paesi professano il suo stesso mestiere»: cfr. Eugenio Barba, *La canoa di carta*, Bologna: Il Mulino, 1993, p. 75.

Questo dialogo ha dato vita a un nuovo modo di vedere e ci ha permesso di comprendere alcuni degli aspetti più nascosti della tecnica della *performance*. L'ISTA potrebbe essere definita una “scuola dello sguardo”, per sviluppare “un nuovo modo di vedere”. Nicola Savarese afferma, infatti, che la prima e più duratura impressione che ha avuto riguardo l'ISTA è quella di frequentare un corso di anatomia durante il quale si assiste alla dissezione simultanea dell'attore e della *mise-en-scène*, del *performer* e della sua tecnica.

Eugenio Barba, nel discorso di apertura dell'ISTA del 2016 ad Albino, afferma che

nella nostra cultura noi siamo abituati ad essere *voyeur* in una situazione performativa organizzata senza la capacità di penetrare attraverso la superficie e di diventare veggenti, di vedere cioè ciò che è nascosto, invisibile, ma che c'è, molto concreto⁸⁷.

Molti criticano la ricerca dell'ISTA ponendo domande del tipo: cercare principi comuni tra diverse tradizioni teatrali non è una tentazione universalista o, peggio ancora, etnocentrica? Inoltre, come è possibile studiare questi principi all'interno di varie tradizioni performative senza esaminarne il contesto socio-culturale? Ma l'Antropologia Teatrale si occupa del transculturale, di ciò che è comune tra i *performer* di culture diverse. Barba è impegnato in un'analisi dettagliata e approfondita della tecnica teatrale senza favoritismi culturali.

Barba è stato criticato di essersi appropriato di materiale da altre culture senza la dovuta considerazione per il contesto socio-storico del materiale. L'appropriazione culturale solleva questioni di furto, perdita e diluizione dell'autenticità. Ma, come sostiene Fred Turner, questa nozione di appropriazione è basata sulla falsa analogia tra beni culturali e industriali. Se questi ultimi vengono venduti e spediti altrove, essi non esistono più nel luogo in cui hanno avuto origine. I beni culturali, d'altro canto, sono come le idee, possono viaggiare ed essere adattati da un altro pur rimanendo intatti alla loro origine⁸⁸.

Barba, nelle sue produzioni, incorpora materiale da altre culture direttamente o indirettamente senza preoccuparsi delle culture di origine: esse forniscono semplicemente punti di partenza o frammenti di *performance* per le sue produzioni. Tuttavia non viene preso

⁸⁷ Eugenio Barba, Claudio Coloberti e Julia Varley (realizzato da), *Lezione 1 – LE ORIGINI DELL'ANTROPOLOGIA TEatraLE – Imparare ad imparare – Il senso cinestetico*, all'interno del progetto “La scuola dello sguardo - Dieci lezioni di antropologia teatrale”, in Odin Teatret Archives, URL: https://youtu.be/kqW9vWP_TZM?si=8xvWXoMpPcEUhadJ, consultato il 10/10/2024.

⁸⁸ Ian Watson, *Staging Theatre Anthropology*, in Ian Watson and colleagues, *Negotiating Cultures. Eugenio Barba and the intercultural debate*, Manchester and New York: Manchester University Press, 2002, pp. 29-30.

qualcosa dalla cultura di origine che in qualche modo la danneggi. Barba è un'artista e ricercatore la cui ispirazione è radicata nel pluralismo culturale.

Inoltre «l'Antropologia Teatrale non fornisce consigli sull'etica, è la premessa dell'etica»⁸⁹. Questa etica è inestricabilmente legata al mestiere. È obbligo morale dell'attore conoscere i principi pre-espressivi ed «esplorarne incessantemente le proprietà pratiche»⁹⁰ per essere presente sul palco in ogni momento. Barba non risponde ai critici che lo hanno attaccato come neocolonialista per aver sfruttato altre culture perché non riconosce tale critica come valida. Non è interessato all'appropriazione/espropriazione culturale. Il suo focus è su un mestiere di *performance* transculturale con le sue radici nella somiglianza anatomica, non su ciò che caratterizza l'identità culturale. Barba infatti caratterizza l'Antropologia Teatrale come una scienza pragmatica, una ricerca empirica, che «si svolge in una dimensione operativa, in vista, cioè, dell'efficacia dell'azione scenica»⁹¹, è quindi uno studio dell'artista e per l'artista.

Le lezioni e le dimostrazioni all'ISTA sono dialoghi transculturali perché i maestri *performer* mostrano il loro *training* e ripetono le tecniche corporali delle loro tradizioni fisicamente invece che fornire meramente delle spiegazioni verbali. In questo modo i *performer* riescono a trasmettere significati profondi e conoscenza senza la mediazione di spiegazioni del contesto storico e/o culturale dal quale provengono⁹².

Questo tipo di scambio sfoca la linea tra l'osservatore e l'osservato. La convenzione antropologica dell'osservatore che guarda, annota e analizza il comportamento dell'osservato è messa in discussione dalla dinamica tipica del baratto di questi dialoghi transculturali. I dialoghi richiedono una transazione interattiva in cui il sé e l'altro spesso si scambiano i ruoli. Allo stesso modo, l'osservatore, nel tentativo di spiegare ciò che viene osservato, frequentemente sfida e coinvolge la realtà psico-emotiva del *performer* cercando di comprendere il suo processo performativo interno⁹³.

⁸⁹ Eugenio Barba, *La canoa di carta*, Bologna: Il Mulino, 1993, p. 65.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Nicola Savarese, *Transcultural dialogue: lecture/demonstrations at ISTA*, in Ian Watson and colleagues, *Negotiating Cultures. Eugenio Barba and the intercultural debate*, Manchester and New York: Manchester University Press, 2002, p. 42.

⁹³ *Ibidem*, p. 44.

Questa sfocatura tra emico ed etico⁹⁴ mostra come sia possibile studiare i processi creativi di attori di culture diverse dalla propria senza esaminare il contesto storico e sociale delle forme di *performance* coinvolte. In queste dinamiche dialogiche lo studioso/osservatore si coinvolge nel processo piuttosto che rimanere un estraneo che osserva un altro oggettivato.

Ci sono quindi evidenti risvolti etici sia nell'apparato teorico di ricerca e sia nella metodologia impiegata, sia nell'Antropologia Teatrale e sia nell'ISTA. Da un lato si ricercano i principi pre-espressivi che conferiscono all'attore la presenza scenica, che è quindi «la premessa per trasformare in azioni suadenti idee e desideri, per dare alle forze creative interiori la possibilità di rivelarsi e diventare forma comunicativa»⁹⁵. E la capacità di comunicare ed informare – letteralmente mettere-in-forma il corpo rendendolo artificiale/artistico, ma credibile – ha delle conseguenze etiche, nel momento in cui permette l'instaurarsi di una relazione. Dall'altro lato la metodologia dialettica transculturale è il presupposto di una relativizzazione della propria prospettiva e di un processo di apprendimento orizzontale, opposto alla verticalità della conquista o della colonizzazione.

II.2. Baratto: la performance come scambio culturale

Nel lavoro di Barba il baratto è senza dubbio un esempio paradigmatico di pluralismo culturale.

Questi baratti, nei quali la prestazione sostituisce il denaro come valuta di scambio, sono una sovversione del modello tradizionale dell'arte economica. [...] I baratti sono un'impronta di contatto tra culture, incontro che si realizza attraverso il commercio di prodotti culturali. Ma non si tratta di una reciprocità ineguale di baratto poiché non esiste un valore prestabilito per le prestazioni che sono la valuta. Tutti gli elementi sono performativamente e culturalmente uguali in un baratto, implicando che si tratti di un fenomeno multiculturale in cui la differenza, l'uguaglianza e lo scambio sono tutti importanti⁹⁶.

Nel suo discorso di apertura al simposio ISTA del 1996 su “Theatre in Multicultural Society” in Danimarca, Barba ha caratterizzato il teatro come un luogo in cui «c'è un incontro

⁹⁴ «In antropologia, *emico* indica il modo con cui gli appartenenti a una cultura ne intendono le concezioni e le manifestazioni; *etico* concerne l'atteggiamento e le valutazioni di chi si pone da osservatore esterno di una qualsiasi cultura»: cfr. Bernardo Bernardi, *Antropologia culturale*, in Enciclopedia Treccani, 2000, URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/antropologia-culturale-u00a0_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antropologia-culturale-u00a0_(Enciclopedia-Italiana)/), consultato il 10/10/2024.

⁹⁵ Julia Varley, *Pietre d'acqua. Taccuino di un'attrice dell'Odin Teatret*, Milano: Ubulibri, 2006, p. 43.

⁹⁶ Ian Watson, *Contexting Barba*, in Ian Watson and colleagues, *Negotiating Cultures. Eugenio Barba and the intercultural debate*, Manchester and New York: Manchester University Press, 2002, p. 9.

attraverso la differenza»⁹⁷, che tuttavia non sfocia nella promiscuità che omogeneizza. Il teatro è il terreno comune in cui la differenza viene mostrata, celebrata e negoziata.

A partire dal maggio del 1974, per la durata di cinque mesi, l'Odin Teatret si ferma a Carpignano e qui sperimenta il baratto per la prima volta. Qui l'Odin Teatret prepara *Johan Sebastian Bach*, uno spettacolo clownesco. Come racconta Iben Nagel Rasmussen, che interpreta uno dei clown:

Carpignano mette sottosopra la nostra visione del teatro. Partecipiamo a feste locali. Ascoltiamo i penetranti canti del Sud che accompagnano il lavoro: infilare foglie di tabacco o raccogliere le olive, i vecchi ci mostrano le loro danze e inventiamo il principio del "Baratto": noi balliamo e suoniamo per voi, se ricambiate con la stessa moneta, con le vostre danze e i vostri canti⁹⁸.

Un baratto teatrale è un evento in cui spettacoli di canti e balli, esibizioni di esercizi di *training* e tecniche, persino frammenti di opere teatrali vengono trasformati in merci. Ma, a differenza di un baratto economico, in cui l'enfasi è sul commercio, il baratto teatrale si concentra sui commercianti e su come interagiscono. Coloro che si incontrano per scambiare e le dinamiche di quello scambio sono molto più importanti di ciò che viene scambiato⁹⁹.

La relazione convenzionale tra attori e spettatori nel teatro occidentale è passiva; ovvero al pubblico viene presentato un prodotto culturale preparato in cui raramente prendono parte attiva. Il baratto, d'altro canto, invoca un modello partecipativo in cui il pubblico diventa parte dell'azione e, così facendo, genera un'instabilità strutturale nella relazione esecutore/spettatore. Le tre principali componenti strutturali del baratto – ovvero gli attori professionisti, i membri della comunità locale che si esibiscono e quelli della comunità che sono il suo pubblico – cambiano ruolo durante l'evento; e, nel baratto più riuscito, questi ruoli si dissolvono quasi del tutto. Si crea un confronto diretto, immediato e totale delle identità umane. Non è tanto che i ruoli individuati di attore straniero, artista locale e spettatore della comunità cessano di esistere, ma diventano solo uno sfondo per l'esperienza comune di ciò che si crea a conclusione del baratto, la "comunità del baratto". Il sistema strutturale dell'organizzazione sociale, con i suoi ruoli gerarchici guadagnati e/o assegnati, è irrilevante

⁹⁷ *Ibidem*, p. 12.

⁹⁸ Iben Nagel Rasmussen, *Il cavallo cieco*, Roma: Bulzoni, 2006, p. 82.

⁹⁹ Ian Watson, *The dynamics of barter*, in Ian Watson and colleagues, *Negotiating Cultures. Eugenio Barba and the intercultural debate*, Manchester and New York: Manchester University Press, 2002, p. 9.

nella comunità del baratto. Tuttavia la comunità del baratto è temporanea e si dissolve quando i partecipanti tornano nelle loro case e ai loro ruoli sociali normativi¹⁰⁰.

Nel baratto la posizione e lo spazio sono fluidi. Proprio come la fase finale di un baratto riuscito culmina nella sfocatura della separazione formale tra spettatori e *performer*, essa è anche segnata dalla dissoluzione delle divisioni spaziali. Nella comunità del baratto non c'è un palco, né un auditorium. C'è uno spazio condiviso in cui le culture si incontrano. Gli artisti e i *performer* in un baratto sono dei cartografi dello spazio. Mappano i loro siti di *performance* all'interno dei confini della città o del villaggio. Le mappe del baratto iniziano invariabilmente nelle strade e si muovono verso un nodo sociale, come un parco, una piazza, un parcheggio o una sala della comunità. Queste mappe usano spazi architettonicamente delineati trasformandoli da ambienti funzionali definiti all'uso sociale a spazi ludici; cioè diventano siti in cui il virtuale, il giocoso e l'immaginario hanno la precedenza sul funzionale. Gli spazi si fluidificano e non sono più definiti da edifici, marciapiedi o strade, ma sono definiti dagli attori e dagli spettatori che si muovono attraverso di essi e in tutto ciò l'imprevedibile regna.

Tutto può succedere: cantanti in costume possono apparire sui balconi di edifici vuoti che fanno una serenata alle persone sottostanti (come nel baratto di Montevideo); un mangiafuoco circondato da gigantesche figure simili a uccelli su trampoli potrebbe improvvisamente dominare lo spazio (come è successo nel baratto di Bahía Blanca); oppure l'inizio di un baratto potrebbe essere annunciato da un trombettista solista vestito con un cilindro, una camicia inamidata e pantaloni neri su un tetto, con una fanfara a seguito della quale si cala lungo il lato dell'edificio tra la folla (come è successo a Montevideo)¹⁰¹.

A prima vista il baratto sembra essere principalmente interessato a un dialogo tra culture, ma un esame più attento rivela che le cose sono un po' più complesse. Il baratto è un luogo di incontro culturale, non necessariamente di impegno culturale. Riguarda meno il dialogo tra culture e più l'uso del suo scambio di materiali di *performance* come mezzo per istigare il contatto. Il baratto è molto più interessato al processo che al prodotto e riguarda il contatto tra culture e non la qualità delle presentazioni o la profonda comunicazione interculturale. Come implica la parola scambio, la reciprocità è al centro del baratto. L'intenzione è quella di generare una comunità del baratto, non il furto di oggetti esotici¹⁰².

¹⁰⁰ *Ibidem*, pp. 96-98.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 104.

¹⁰² *Ibidem*, p. 108.

Secondo Ian Watson, senza diventare un apologeta di Barba, si può affermare che il baratto evita molte delle insidie del neo-imperialismo. I baratti non sono impegnati nella nozione antropologica di identificare e catalogare l'alterità, si tratta di mettere in scena la differenza affinché si verifichi un incontro di pari culturali.

Per molti versi, il baratto è come il rovescio della medaglia dell'attività più celebrata (e condannata) di Barba, l'ISTA. Quest'ultima si concentra sulla scoperta di universali, sulla negazione delle differenze culturali per trovare ciò che sta alla base della *performance* in tutte le culture. Il baratto, d'altro canto, è una celebrazione della differenza che genera un contatto epidermico tra le culture. Nel generare e teorizzare questo contatto, Barba sfida noi del teatro. La sua prassi e i costrutti che lo sostengono suggeriscono domande: nel nostro mondo multiculturale sempre più ridotto, dominato dalla tecnologia e dalla comunicazione di massa, la *performance* dal vivo ha un ruolo costruttivo da svolgere nel necessario dialogo tra culture? [...] La *performance* può essere parte di un autentico scambio tra culture basato sul rispetto reciproco piuttosto che istinti egemonici?¹⁰³

II.3. *Il training attoriale*

Per introdurre il tema del *training* attoriale vorrei ricordare ciò che ha scritto Marco De Marinis in *Teatro e rivoluzione*:

Bisogna sottolineare ancora una volta – perché non lo si fa abbastanza – *il valore politico del lavoro su di sé*, come strumento di crescita personale e di liberazione individuale e collettiva: ricordiamoci dell'ultimo Artaud, quello degli anni Quaranta, che si definiva, fra l'altro, un “*insurgé du corps*”, un insorto del corpo, o di Decroux, lo straordinario creatore del mimo corporeo, il quale amava definire i suoi seguaci “militanti del movimento in un mondo che si è seduto”, insomma uomini che vogliono restare in piedi, o tornare ad alzarsi. Del resto che il *corpo* rappresenti uno dei campi di battaglia se *il campo di battaglia* per eccellenza della politica contemporanea è opinione sempre più diffusa nel pensiero contemporaneo (si pensi alla riflessione sulla biopolitica, così com'è portata avanti, ad esempio, in Italia dai filosofi Giorgio Agamben e Roberto Esposito). Ma, restando al teatro, questo significherebbe anche sottolineare – molto più di quanto non si faccia di solito, soprattutto oggi – il potenziale politico della

¹⁰³ *Ibidem*, p. 110.

pedagogia teatrale, del laboratorio, dell'allenamento, troppo spesso considerati superficialmente come colpevoli fughe impolitiche dalla realtà, dalla collettività, dalla storia¹⁰⁴.

Fra i molti avvenimenti singolari nella storia del teatro del Novecento va annoverato il fenomeno della deriva degli esercizi teatrali. Da Stanislavskij in poi, gli esercizi cominciarono ad essere considerati un complesso di pratiche che servivano a trasformare il corpo-mente quotidiano dell'attore in corpo-mente scenico. Nella Russia d'inizio Novecento ebbe fondamentale importanza il fenomeno della *studijnost*, dei numerosi Studi costituiti da studenti e giovani intellettuali che vedevano nel teatro una didattica artistica e spirituale per sviluppare la propria personalità. L'obiettivo di questo nuovo modo d'essere della pedagogia teatrale non è l'esecuzione futura di spettacoli, ma l'insegnamento stesso degli esercizi come esperienza attiva del teatro¹⁰⁵.

Gli esercizi del *training* fisico permettono di sviluppare un nuovo comportamento, un modo differente di muoversi, di agire e reagire, una determinata destrezza. Ma questa destrezza stagna in una realtà unidimensionale se non raggiunge la profondità dell'individuo. Gli esercizi fisici sono sempre esercizi spirituali¹⁰⁶. Il *training* insegna a prendere posizione, sia come comportamento extra-quotidiano sulla scena, sia nei confronti della professione, del gruppo in cui si lavora, del contesto sociale in cui si è immersi: nei confronti di ciò che si accetta e di ciò che si rifiuta¹⁰⁷.

Ancora oggi continua ad avvincermi il fatto che il teatro fornisce strumenti, vie e coperture per incursioni nella doppia geografia: quella che mi circonda e quella che sono io a circondare. Da un lato il mondo esterno, con le sue regole, la sua vastità, le sue zone incomprensibili e seducenti, il suo male e il suo caos; dall'altro il mondo interno con i suoi continenti ed oceani, le sue pieghe e i suoi fecondi misteri. Cosa è stato il *training* dei miei attori se non un ponte fra questi due estremi: fra l'incursione nella macchina del corpo e l'apertura di varchi all'irruzione di un'energia che rompe i limiti del corpo? Il teatro è il mestiere dell'incursione, un'isola galleggiante di dissidenza, una radura nel cuore del mondo civilizzato¹⁰⁸.

¹⁰⁴ Marco De Marinis, *Teatro e rivoluzione. Un'utopia del secolo breve e le sue aporie*, in *L'Ottobre delle arti*, a cura di Giaime Alonge, Andrea Malvano, Armando Petrini, Torino: Accademia University Press, 2019, pp. 180-181.

¹⁰⁵ Eugenio Barba, *La canoa di carta*, Bologna: Il Mulino, 1993, pp. 164-165.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 134.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 167.

¹⁰⁸ Eugenio Barba, *Figli del silenzio. Riflessioni per i quarant'anni dell'Odin Teatret*, URL: <https://www.teatrodinessuno.it/tag/figli-del-silenzio/>, consultato il 10/10/2024.

Alla domanda “cos’è il training?” Julia Varley, in *Pietre d’acqua*, stila un elenco di possibili risposte: «è apprendistato, allenamento, addestramento, lavoro su se stessi, preparazione, meditazione attiva, ginnastica, una disciplina fisica e mentale, un processo d’integrazione a un ambiente, un rifugio, una competizione con se stessi e con gli altri»¹⁰⁹. Grazie al *training* l’attore può scoprire il proprio linguaggio, conseguire una vita scenica e imparare a eseguire azioni reali per dirigere la presenza scenica nello spazio.

In cosa consistono gli esercizi del *training*? Ogni esercizio è un *pattern* in sé concluso, è un disegno di movimenti. L’attore ha bisogno di esercitarsi allo stesso modo di un pianista o di un cantante quando eseguono le scale musicali per esercitare le dieci dita o la voce. Solo che le scale che l’attore sale e scende sono scale viventi. Assumono una forza emotiva, un significato agli occhi di chi le osserva indipendentemente dalla volontà di chi le esegue. Ciò accade perché l’azione è reale. Benché la sostanza delle azioni altro non sia che un sillabario di movimenti si trasforma sotto gli occhi dello spettatore in un’azione reale, questo avviene perché si tratta di un processo organico. In questi movimenti ogni punto di arrivo coincide con un punto di partenza. Non ci sono pause, ma solo transizioni¹¹⁰.

Nell’apprendistato cinestetico, l’attore assimila e applica i principi della presenza scenica. L’apprendistato dell’attore è un processo basato sulla cinestesia dove l’azione è il fattore fondamentale nell’imparare. Per un attore il processo di trasformazione del suo comportamento privato (della sua spontaneità) ha l’obiettivo di stimolare la percezione e le energie interiori degli spettatori, il loro senso cinestetico, la loro memoria e l’immaginazione. L’agire dell’attore scolpisce la percezione dello spettatore. Per scolpire la percezione dello spettatore l’attore deve incorporare un saper fare. È un processo di apprendistato cinestetico: riguarda il movimento, cioè la capacità di imparare facendo. Normalmente apprendiamo ascoltando, vedendo o leggendo. Invece in un processo didattico cinestetico si assorbe un sapere associandolo all’azione. Un saper fare incorporato è conoscenza tacita che non si lascia spiegare a parole, è una vera e propria intelligenza fisica¹¹¹.

Il senso cinestetico è la consapevolezza del proprio organismo e di quello degli altri esseri viventi. La cinestesia è una sorta di sesto senso perché permette di percepire e riconoscere la posizione del proprio corpo e lo stato di contrazione dei propri muscoli senza il supporto della

¹⁰⁹ Julia Varley, *Pietre d’acqua. Taccuino di un’attrice dell’Odin Teatret*, Milano: Ubulibri, 2006, p. 60.

¹¹⁰ Eugenio Barba, *La canoa di carta*, Bologna: Il Mulino, 1993, pp. 169.

¹¹¹ Eugenio Barba, Claudio Coloberti e Julia Varley (realizzato da), *Lezione 1 – LE ORIGINI DELL’ANTROPOLOGIA TEATRALE – Imparare ad imparare – Il senso cinestetico*, all’interno del progetto “La scuola dello sguardo - Dieci lezioni di antropologia teatrale”, in Odin Teatret Archives, URL: https://youtu.be/kqW9vWP_TZM?si=8xwWXoMpPcEUhadJ, consultato il 10/10/2024.

vista. Grazie alla cinestesia prendiamo coscienza delle differenti parti della nostra fisicità e del contesto spaziale e temporale in cui operiamo. Si parla di apprendistato cinestetico quando si impara facendo o associando il processo cognitivo a un'azione. Il nostro senso cinestetico ci permette di anticipare mentalmente i movimenti di una persona. Gli attori giocano con il senso cinestetico dello spettatore impedendo che possano prevedere il loro prossimo movimento per sorprenderli. L'attore usa il suo senso cinestetico per la costruzione del personaggio o per una coreografia: fissa una prima struttura di forme, movimenti, gesti e pause secondo la successione e una simultaneità di tensioni contrastanti che la potenziano. L'obiettivo è doppio: da un lato stimolare il senso cinestetico dello spettatore e fargli sentire il dinamismo insito nelle azioni che sta vedendo e dall'altro impedire che lo spettatore indovini e preveda l'azione successiva, impedendo così di rimanere sorpreso. Tutto l'apprendistato dell'attore è cinestetico, perché è basato su azioni che coinvolgono l'intero corpo-mente¹¹².

¹¹² *Ibidem.*

CAPITOLO III

Il progetto Dida-Teatro

III.1. *Il teatro come strumento di apprendimento*

Carico del bagaglio delle considerazioni raggiunte attraverso l'analisi delle teorie dei registi Evreinov e Barba, in questo capitolo cercherò di dettagliare l'indagine e mettere in luce in che modo il teatro possa essere esperito come strumento di apprendimento, per esporre in seguito il resoconto del progetto universitario di didattica teatrale Dida-Teatro, cui ho partecipato, per mostrare l'attualizzazione pratica delle teorie e delle conclusioni concettuali, illustrate nei paragrafi precedenti.

È ormai concezione abbastanza condivisa che il teatro aiuti e favorisca l'apprendimento.

Proprio per il suo carattere simbolico e integrato (l'uso del linguaggio, del corpo, dello spazio, della relazioni, etc.) il teatro permette l'apprendimento di contenuti, informazioni e saperi in modo particolarmente efficace e differenziato in funzione delle diverse *formae mentis* e degli stili di apprendimento ad esse correlate. Il successo di percorsi didattici "alternativi" rispetto a quelli tradizionali configurati su un unico schema logico-formale confermano sempre più gli studi di Gardner sulle intelligenze multiple da un lato e quelli di antropologia teatrale dall'altro nel quadro di una "naturalizzazione" del sapere, ovvero di una ricollocazione nell'ambiente biologico del soggetto apprendente nella sua "totalità": si fa riferimento, non a caso, all'importanza dell'autopoiesi ovvero alla facoltà dell'essere vivente di conservarsi in vita e di promuovere quelle pratiche che favoriscano la sua esistenza in modo coerente con le circostanze della sua vita. Tale promozione è legata a diversi fattori, differenti per natura, non ultimo all'apprendimento. L'essere vivente per conservarsi tale deve apprendere, imparare a fare cose, agire. L'agire deve essere favorito nel processo di insegnamento/apprendimento di ogni disciplina¹¹³.

Gli stili cognitivi sono strettamente correlati a canali sensoriali di input-output e ogni stile cognitivo ha i suoi canali privilegiati. Ci sono quattro canali di accesso alle informazioni: visivo-verbale, visivo-non verbale, uditivo e cinestesico. La differenza tra questi canali sta nella preferenza o meno di tecniche e strategie: coloro che prediligono il canale visivo-verbale sono persone che per lo più imparano leggendo, prendendo appunti e sviluppando elenchi scritti; coloro che invece prediligono il visivo-non verbale hanno una memoria visiva e

¹¹³ Manuela Ottaviani, *Biancaneve a Marrakesh*, Italiano LinguaDue, n. 1, 2013, p. 367-368, URL: <https://doi.org/10.13130/2037-3597/3132>, consultato il 10/10/2024.

preferiscono immagini, grafici, fotografie, mappe concettuali e tutto ciò che riconduca la materia a schemi visuali. Il canale uditivo è preferito dai soggetti che imparano ascoltando una lezione, partecipando a discussioni e a gruppi di lavoro; infine ci sono coloro che preferiscono fare esperienze concrete di ciò che si sta imparando, tramite percorsi motori, rappresentazioni teatrali ed esperimenti scientifici, preferendo in definitiva il canale cinestesico. Se un contenuto viene veicolato in modo da essere afferrabile attraverso più canali, esso sarà più facilmente disponibile a un gruppo maggiore di studenti¹¹⁴.

È necessario quindi dare spazio alle arti nelle scuole. Questa istanza è al centro del documentario che si intitola *L'École en acts* – presentato il 20 gennaio 2024 in anteprima al Théâtre de la Ville, a Parigi – che mostra ciò che la pratica del teatro porta agli studenti, sia nella scuola primaria, media, superiore generale o professionale. Diretto da Valentin Boulay e Gildas Le Roux in occasione del 40° anniversario dell'Associazione Nazionale di Ricerca e di Azione Teatrale (Anrat) e coprodotto dalla Compagnie des Indes. Viene mostrato come gli studenti, nella didattica contemporanea, sono, in un certo senso, emiplegici. Si allena il loro cervello concettuale, teorico, ma si lascia da parte la loro immaginazione, la loro creatività, la loro capacità di inventare. È una perdita. Il documentario *L'École en actes* permette di comprendere con accuratezza e sensibilità tutti i vantaggi dell'attività teatrale. “È gioia”, “Ci sentiamo liberi”, “Ci regala emozioni”, “Ci permette di essere noi stessi in mezzo agli altri”, testimoniano tanti giovani. “Sviluppa competenze orali”, “Permette di lavorare collettivamente”, “Dà sicurezza agli studenti”, notano gli insegnanti coinvolti nei laboratori teatrali. Tutto ciò può dare vita ad una nuova scuola, ricordando che nulla può essere fatto senza una *partnership* tra artisti e insegnanti¹¹⁵.

L'esperienza teatrale proprio perché integrale e perché coinvolge la capacità di relazione (empatia) e di costruzione di sé (autopiesi), meglio fornisce ambiti e esperienze per favorire lo sviluppo di competenze generali. Il teatro si incontra con la pedagogia nel momento in cui pone al centro l'essere umano e gli dà voce, «nel momento in cui recupera ogni singolo individuo con la propria personalità e la propria espressività e lo fa crescere attraverso un percorso individuale che è però inserito in un disegno di gruppo»¹¹⁶.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 367, n. 5.

¹¹⁵ Sandrine Blanchard, *Théâtre à l'école, un film pour passer de la parole aux actes*, Le Monde, 22/01/2024, URL: https://www.lemonde.fr/culture/article/2024/01/22/theatre-a-l-ecole-un-film-pour-passer-de-la-parole-aux-actes_6212250_3246.html, consultato il 10/10/2024.

¹¹⁶ Gaetano Oliva, *Educazione alla teatralità e formazione*, Milano: LED, 2005, p. 232.

La didattica – intesa come scienza generale che studia i processi dell’insegnamento e dell’apprendimento – è funzionale se si compone di tre diverse dimensioni che devono essere tra loro integrate: affettività, cognizione e operatività.

Per quanto riguarda l’affettività bisogna considerare i desideri e le aspettative del soggetto, valorizzando la collaborazione attiva dei soggetti coinvolti. L’operatività si riferisce allo sviluppo del “saper fare”, mentre gli aspetti cognitivi fanno riferimento alle conoscenze pregresse del soggetto¹¹⁷.

C’è una costante interazione tra affettività e intelligenza e tra affettività e apprendimento, infatti, per esempio, il filtro affettivo (che può essere esacerbato dall’ansia di prestazione) è di ostacolo al processo di apprendimento.

Utilizzare il teatro nelle dinamiche di insegnamento e apprendimento vuol dire rendere il percorso di formazione più flessibile e adattabile alle reali esigenze del soggetto e dell’organizzazione nella quale esso è inserito. In questo modo si cerca di mantenere il soggetto sempre al centro del proprio processo formativo restituendogli la responsabilità della sua formazione¹¹⁸. La prassi formativa non è quindi intesa come un mero “trasferimento di informazioni”, ma è un processo relazionale volto a promuovere una “competenza conoscitiva”.

La formazione, quindi, deve essere orientata in funzione delle “persone che imparano” piuttosto che delle cose da imparare. È necessario integrare le relazioni d’apprendimento docente-discente di tipo verbale-frontale con lo sviluppo di altri canali comunicativi d’apprendimento più attivi e coinvolgenti che meglio possono realizzare specifici obiettivi formativi. Come Barba privilegia la pedagogia dell’esperienza rispetto alla discussione e preferisce un apprendere ad osservare osservando piuttosto che integrando le osservazioni con discussioni costruttive, Gaetano Oliva parla di un apprendere agendo, che consiste nel riflettere sui limiti, sulle risorse personali e sulle problematiche socio-culturali, attraverso una modalità attiva che permetta di stimolare la presa di coscienza e la ricerca di soluzioni originali¹¹⁹.

In ultimo, il ruolo del formatore, in un percorso di educazione teatrale, intreccia due dimensioni fondamentali: da un parte la professionalità teatrale che stimola e porta alla luce le

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 259.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 262.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 275.

capacità artistiche degli allievi e dall'altra, le competenze pedagogiche specifiche dell'educatore. Inoltre bisogna ricordare che

egli è un facilitatore dell'apprendimento che motiva le persone e le assiste nel processo di cambiamento perché sa essere flessibile e creativo, oltre che competente. [...] Gli esseri umani apprendono in maniera profonda e complessa, e mentre apprendono a comportarsi in un una determinata maniera, in una specifica situazione, apprendono anche a modificare l'orizzonte delle alternative, la cornice entro la quale si effettuano le proprie scelte¹²⁰.

III.2. *Resoconto del progetto Dida-Teatro*

Nel presente paragrafo esporrò il resoconto del progetto Dida-Teatro. Con la parola resoconto non intendo appiattare e devitalizzare la carica del progetto. In questo paragrafo più che un freddo resoconto, cercherò di elaborare una sorta di diario del progetto, in quanto fungerà da piccolo scrigno di ricchezze etiche e affettive a cui ispirarsi e da cui attingere.

Il titolo del progetto per esteso è *Dida-Teatro, verso una nuova didattica nelle scienze umane: per un contributo pratico-teorico delle arti teatrali* e si pone come obiettivo il confronto costruttivo tra le realtà didattiche universitarie italiana e argentina sia in campo teorico che pratico e la sperimentazione nei due diversi contesti di nuove pratiche didattiche mutate dai laboratori teatrali di matrice grotowskiana.

La referente del progetto è la Dott.ssa Ottaviani, la quale collabora stabilmente con la facoltà di "Arts du spectacle" dell'Université d'Artois e ha già attivato collaborazioni con la Fondazione Barba-Varley con sede a Roma per la sua attività di ricerca e insegnamento. Nella realtà argentina da tempo lavora Eugenio Barba con la sua Fondazione: un circolo virtuoso quindi si è instaurato tra Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Università di Buenos Aires e Fondazione Barba-Varley presente attraverso il CATA (Centro de Antropología Teatral en Argentina) tramite Ana Woolf, attrice e esperta in pedagogia teatrale. Una tetrangolazione virtuosa, quindi, che vuole unire le competenze accademiche a quelle più pratiche nelle due realtà: da un lato le realtà universitarie di tre atenei (Alma Mater, Universidad de Buenos Aires e Universidad San Martin) dall'altro la Fondazione Barba-Varley e il CATA. Inoltre la pregressa frequentazione da parte della Fondazione Barba-Varley della realtà argentina (anche attraverso il lavoro del CATA) costituisce un punto di forza del progetto stesso per la capacità di condividere simili presupposti teorici nella reale conoscenza della realtà in cui questi vengono trasformati in pratica teatrale. Infine la comunanza di

¹²⁰ *Ibidem*, p. 276.

ricerche filosofiche in campo etico e sociale (che si sviluppa nella riflessione critica e puntuale della filosofia spinoziana), da tempo attiva negli atenei coinvolti, permette di misurare i risultati ottenuti anche nelle loro radici filosofiche.

La riflessione innescata dalle considerazioni successive all'emergenza pandemica (covid19) in merito allo svolgimento della didattica esclusivamente a distanza ha permesso che venissero indagate e analizzate alcune pratiche tradizionali del "fare lezione"; la lezione frontale, ancora largamente in uso, soprattutto nelle università europee, mette in mostra le sue debolezze e le sue limitazioni. La stessa logistica delle aule universitarie mostra alcuni presupposti teorici che gli studi di pedagogia, soprattutto riferita alla prima infanzia, hanno da tempo messo in evidenza: la necessità di ambienti "strutturati" per creare un clima collaborativo e produttivo della conoscenza e non unicamente atti a favorire un semplice trasferimento di conoscenze. Tutto questo è quasi del tutto assente negli ambienti universitari dedicati alla didattica. Le aule con i tavoli ben fissati nel pavimento, la pedana frontale su cui è poggiata la cattedra, la distanza che separa l'area destinata ai discenti e quella dedicata al docente sono solo alcune delle caratteristiche dell'aula universitaria che mostrano come la lezione frontale e unidirezionale sia largamente proposta nei corsi universitari. D'altro canto è da sottolineare come la progettazione di ambienti che permettano ai discenti di sentirsi protagonisti del proprio sapere, in un percorso che coinvolge le varie componenti dell'essere umano, vada di pari passo con la proposta di metodi didattici che riducano la supremazia dell'insegnante e lo trasformino da detentore unico della conoscenza a facilitatore nel processo di apprendimento di ogni discente. In questi metodi didattici l'aspetto della produzione collaborativa e quello dell'attiva partecipazione del discente alla propria formazione sono presupposti inalienabili. Inoltre l'attenzione all'aspetto collettivo tra pari va a illuminare un'altra caratteristica di questo cambiamento di paradigma didattico: la crescente importanza che viene attribuita alla componente corporea del discente stesso.

La valorizzazione della comunicazione cinestetica si inserisce in questo quadro e l'uso delle arti, in particolare modo quella teatrale, ne costituisce una realizzazione pratica di successo. Del resto anche recenti studi in campo neurobiologico mostrano la stretta correlazione tra una buona gestione del proprio corpo e una buona capacità di apprendimento. Se tutto questo è già considerato pratica sperimentata e usata in larga parte per le scuole elementari, via via che si passa dalla scuola secondaria all'ambiente universitario si nota una carenza di sensibilità e consapevolezza a questi mutamenti pedagogici.

In campo teatrale la riflessione pedagogica a partire da Stanislavskij è diventata punto focale nelle proposte dei cosiddetti "laboratori teatrali" che seguono la grande rivoluzione

grotowskiana e più in generale del cosiddetto fenomeno del Terzo Teatro. A differenza del teatro tradizionale e del teatro d'avanguardia, il Terzo Teatro trasforma l'esigenza estetica in progetto etico rivalutando il senso primo di estetica come indagine e analisi delle sensazioni e quindi proponendo quella che viene definita come "pedagogia teatrale". Ed è proprio questa eticità a poter costituire un punto di contatto con la pedagogia generale e con la conseguente analisi e critiche delle pratiche didattiche in uso. Questa riflessione pedagogica ha il suo punto forte nella rivalutazione del ruolo del corpo dell'attore nel processo creativo. Obiettivo del presente progetto è quello di incrociare la pedagogia teatrale che soggiace alle diverse forme di fare teatro e le pratiche didattiche in ambiente universitario per proporre una riflessione critica e una sperimentazione di nuove pratiche di insegnamento che siano partecipative e che coinvolgano il corpo e la mente del discente per un maggior successo del processo di apprendimento. Il lavoro sinergico di realtà accademiche e dei centri di studi e pratica di antropologia teatrale (Fondazione Barba-Varley e CATA) costituisce un punto di forza di questo progetto. Infine occorre ricordare l'impegno del Centro Internazionale di Studi Spinoziani Sive Natura volto a promuovere una riflessione e pratica artistica nel mondo accademico a partire da riflessioni filosofiche¹²¹.

Si può dividere il progetto Dida-Teatro in una parte teorica, costituita da convegni, seminari, conferenze, interviste, lezioni; e una parte pratica costituita da *workshop*, *masterclass*, *training*, prove per lo spettacolo. Bisogna avere presente che questa distinzione è una pura astrazione mentale, dal momento che la teoria e la prassi – nei vari incontri di questo progetto – sono inestricabilmente legate. La teoria e la prassi non esistono come materie a sé stanti, ma possono essere pensate in modo a sé stanti: è una finzione conoscitiva funzionale.

Il primo incontro, del 13/04/2023, tenutosi in aula magna in via Zamboni 35 a Bologna, è stato presidiato da Eugenio Barba e Julia Varley per "Umberto Eco lectures". Entrambi hanno evidenziato quanto, per l'essere umano, sia costitutiva e profondamente ineliminabile la comunicazione cinestetica. Barba ha affrontato il tema della voce ed evidenziato di essa la sua natura corporea, esaminando il fenomeno della "sincronia comportamentale", cioè di come voce e corpo si influenzano vicendevolmente. Julia Varley, nella sua dimostrazione pratica, ha mostrato come è possibile attraverso il corpo e la voce – e un buon allenamento di fantasia sonora – tradurre in sonorità qualsiasi fenomeno e far arrivare allo spettatore una caleidoscopica varietà di intenzioni.

¹²¹ Dal sito del progetto Dida-Teatro, URL: <https://site.unibo.it/didateatro/it/progetto>.

Il secondo incontro, del 17/06/2023 a Ferrara, è consistito in una prima parte nel Teatro Comunale in cui si è tenuto un convegno con Eugenio Barba sul Terzo Teatro; una seconda parte nel Teatro Julio Cortazar che è consistita in un *workshop* con Julia Varley e una terza parte, sempre nel teatro Cortazar, in cui abbiamo assistito allo spettacolo *La casa del sordo – Capriccio su Goya*.

Dopo un incontro di ripresa delle attività e di organizzazione progettuale del 20/09/2023, di fondamentale importanza sono stati gli incontri dell'8-9/10/2023. L'8/10/2023 al "Teatro Ridotto – Casa delle culture e dei teatri" di Bologna abbiamo assistito a tre momenti: il primo, il dialogo tra Eugenio Barba e il Prof. Marco De Marinis; il secondo, la mostra fotografica di Francesco Galli *Bologna 1992,97,98. Esperienze e formazione di un fotografo di teatro*; e il terzo, lo spettacolo *Ave Maria* con Julia Varley. Il 9/10/2024 nella Sala Mondolfo, all'interno del Dipartimento di Filosofia, abbiamo partecipato a un *training* con Julia Varley sull'*herem* di Spinoza, che è consistito nel lavorare sul corpo e sull'ascolto reciproco, e un momento saliente dell'attività è stato l'associare al termine maledire e al suo opposto benedire, dei sinonimi, degli animali, dei personaggi storici o onirici. L'incontro è terminato con una lezione privata di Eugenio Barba.

In seguito va ricordato anche l'incontro del 12/05/2024, in cui si è svolta una visita al museo ebraico di Ferrara, la partecipazione a un seminario di Eugenio Barba e la visione finale dello spettacolo *Mr Peanut: un personaggio che non muore mai* con Julia Varley.

Il lavoro sistematico e sostanziale del progetto Dida-Teatro è stato quello svolto con l'insegnante Manuela Filomena Ottaviani, che è consistito in una serie di incontri dal 30/10/2023 al 30/05/2024, a conclusione dei quali abbiamo portato in scena il 31/05/2024 lo spettacolo *Liber Spinoza*, il quale, come è stato per gli incontri, si è svolto all'interno di un'aula del Dipartimento di Filosofia, in via Zamboni 38.

I partecipanti e l'insegnante hanno fatto le lezioni-*training* in varie aule universitarie spostando banchi e sedie per realizzare il *setting*. Questa cura del *setting* ha creato una sorta di complicità tra i partecipanti e l'insegnante e un maggiore coinvolgimento nell'attività da svolgere, percepita come "propria". I partecipanti hanno iniziato con un incontro settimanale e in seguito gli incontri sono aumentati di frequenza e intensità con l'approssimarsi della realizzazione dello spettacolo.

Durante gli incontri abbiamo eseguito vari esercizi di laboratorio teatrale: camminare nello spazio, l'esercizio dello specchio¹²², esercizi di respirazione, di modulazione della voce e scioglimenti muscolari.

Lo spettacolo è stato il frutto di suggestioni ed esperimenti generati dall'insegnante e i discenti, in un'orizzontalità dell'insegnamento/apprendimento. All'inizio né l'insegnante né noi partecipanti riuscivamo ad immaginare la storia che volevamo raccontare; abbiamo dovuto scoprire insieme – attraverso una condivisa e collettiva pratica di riflessione e corporeità – non solo come raccontarla ma anche che cosa raccontare. Solo lo spettacolo a cui poi abbiamo dato vita ci ha potuto in parte svelare che cosa volevamo dire. Nei vari incontri abbiamo cercato di dare alle suggestioni e impressioni che ci abitavano un'anatomia, un sistema nervoso, un temperamento dinamico e sonoro sotto forma di azioni fisiche e vocali. Questi materiali scenici sono stati poi macerati, miscelati e distillati nel corso delle prove lasciando apparire, a volte, nessi sensoriali, melodici, ritmici, associativi e intellettuali impossibili da prevedere: quello che ignoravamo all'inizio. Abbiamo seguito un *modus operandi* non chiaro fin dall'inizio, il quale andava dietro – come inseguendo un odore fiutato – percorsi e suggestioni che a volte si rivelavano vincenti nella capacità generatrice di creare collegamenti e presenza scenica, altre volte si rivelavano vicoli ciechi. Questo metodo ricorda il metodo di preparazione degli spettacoli adottato da Eugenio Barba, che descrive così:

è un processo tallonato senza tregua da incertezza e apprensione. I giorni e le settimane volano via e sentiamo di essere arenati in un guazzabuglio di disparate proposte, potenzialità scollegate, un ammasso di incongrue scene e direzioni: la confusione. [...] Questo modo di procedere non è certo un esempio da seguire, specialmente per un regista che inizia o si lascia sedurre dal fascino della serendipità: scoperte fortuite e soluzioni inaspettate attraverso un voluto errare (sbagliare e vagare senza obiettivo) per un penoso periodo di prove¹²³.

Durante gli incontri svolgevamo degli esercizi che in corso d'opera sono stati sistematizzati nello spettacolo sfruttando sia un *brainstorming* collettivo che coinvolgeva l'insegnante e i partecipanti, sia le competenze trasversali insite nella personalità di ognuno.

¹²² Il “gioco dello specchio” consiste nel copiare esattamente l'espressione e la postura della compagna di gioco. A turno una è lo specchio l'altra il “capo” dello specchio.

¹²³ Eugenio Barba, *Figli del silenzio. Riflessioni per i quarant'anni dell'Odin Teatret*, URL: <https://www.teatrodinnesuno.it/tag/figli-del-silenzio/>, consultato il 10/10/2024.

Rilevante è stato il *peer tutoring*, cioè la correzione tra pari all'interno di un percorso di *collaborative learning*. È importante notare inoltre che per partecipare al progetto non era necessario avere esperienze pregresse in ambito teatrale.

L'acquisizione di competenze sceniche è stato più che altro un effetto collaterale di quello che è stato impostato fin dall'inizio come un progetto di gruppo volto a lavorare su Spinoza in modi che esulassero dal classico insegnamento standard accademico. Ciò ha permesso di esplorare la figura di Spinoza sotto punti di vista non convenzionali e forse irraggiungibili attraverso un apprendimento non cinestetico.

Ad esempio il primo esercizio che è stato effettuato è consistito nell'immaginare da parte dei discenti quella che poteva essere stata la mattina del 27 luglio 1656, il giorno in cui Spinoza si è recato alla Sinagoga di Amsterdam per sentire la proclamazione del suo *herem*. I partecipanti hanno scritto dei testi a riguardo che sono stati inseriti su *google drive* (piattaforma dove sono stati caricati tutti i materiali foto, video e testuali) per mantenere il carattere della riflessiva condivisione e permettere a tutti di stravolgere i testi di ognuno. Sui testi abbiamo realizzato degli esercizi cambiando di volta in volta un aspetto, che poteva essere la velocità, l'intenzione, la punteggiatura, per giocare col testo e desacralizzarlo.

La preparazione dello spettacolo ha visto un'attenzione e un impegno particolari che ha legato ancora di più i partecipanti tra loro e con l'insegnante, portando il gruppo a trovare il proprio nome: Botteghe Spinoza 38.

Lo spettacolo è stato un collage di varie scene che univano parti monologiche a parti corali. Questa sequenza è volta a valorizzare sia la coesione e la creatività di gruppo (nei momenti corali) sia l'apporto individuale e la capacità di improvvisazione (nei momenti individuali). Si è cercato di creare uno spettacolo che avesse meno bisogno possibile di aiuti tecnologici, dando al gruppo la possibilità di ricrearlo ovunque, seguendo lo spirito del teatro di strada.

III.3. *Intervista a Manuela Filomena Ottaviani*

In questo paragrafo presenterò l'intervista fatta da me a Manuela Filomena Ottaviani, coordinatrice del progetto Dida-Teatro, educatrice e regista dello spettacolo *Liber Spinoza*.

Di seguito l'intervista realizzata il 12/10/2024.

Come è nata l'idea del progetto Dida-Teatro?

Il progetto Dida-Teatro è un progetto fortemente innovativo. La didattica deve essere varia e partecipativa. Ho lavorato in scuole medie inferiori e qualche volta nelle superiori. Qui la didattica è fortemente educativa e la conoscenza viene prodotta insieme, perché i ragazzi più piccoli sono meno disposti ad essere incasellati a un banco. Via via che si passa dalla scuola

secondaria all'ambiente universitario questa idea diminuisce. I professori universitari, soprattutto italiani, sono fermi a una didattica ottocentesca. Inoltre è difficile per chi si forma in università, e diventa poi ricercatore o dottorato, accorgersi che la didattica universitaria presenti delle problematiche. Per percepire ciò bisogna fare esperienza di ambienti di collettività. Nella didattica universitaria non ci si accorge quindi della necessità di proporre nuove metodologie di insegnamento oltre a quella di tipo frontale.

Quali sono le opportunità e i limiti di un dialogo tra didattica e teatro?

Al mondo ci sono i pesci e gli uccelli. Se chiedi ai primi di volare e ai secondi di nuotare essi non saranno in grado di farlo. È necessario proporre una didattica diversificata. Non è che tutta la didattica deve diventare teatrale, altrimenti si sfocerebbe nell'ideologia. Il punto è che ci sono modi diversi di fare didattica, e un modo può essere il teatro. Nell'esperienza teatrale ci sono l'attore che fa teatro e lo spettatore che assiste. Il teatro non è per tutti per quanto riguarda il farlo, ma tutti possediamo dentro di noi la potenzialità di essere spettatori. La didattica mista al teatro deve sboccare in riflessioni filosofiche. Ed ecco perché la facoltà di Filosofia dovrebbe promuovere questo progetto.

In che modo la modalità di lavoro adottata all'interno del progetto Dida-Teatro si può collegare al teatro di Eugenio Barba?

Il progetto non è un corso di Eugenio Barba con Eugenio Barba. Il lavoro eseguito nel progetto non è un'imitazione del lavoro di Barba. L'idea è stata quella di invitare Barba per dare una scossa elettrica in quanto capace di provocare. Il mio teatro non è quello di Barba. Abbiamo due necessità, due formazioni e due sensibilità diverse. Barba però era consapevole che il suo lavoro si sarebbe inserito in un progetto che non era suo. L'obiettivo era quello di sprovvincializzare il gruppo di Bologna. Il progetto Dida-Teatro si scardina da alcune abitudini tipiche dei centri sociali per lavorare su un altro livello di teatro. Si può fare teatro anche a livello alto partendo da alcune premesse corporee e il progetto Dida-Teatro si basa sull'esperienza corporea.

Per quale motivo Spinoza si è prestato particolarmente a questo progetto?

Per più di un motivo. Il primo, e forse il più banale, è che io mi occupo di questo. La domanda forse sarebbe "perché mi occupo di questo?". Io ho incontrato Spinoza dopo aver incontrato il teatro. La mia pratica teatrale mi ha aiutato a scoprirmi spinozista, ma non c'è solo questo tipo di motivo individuale. Eugenio Barba afferma che "non esiste il teatro, esistono i teatri" e in questo sono d'accordo, e il teatro di Barba è un tipo di teatro a margine che parte dalle riflessioni sulle potenzialità del corpo. Aristotele nella *Poetica*, per come è arrivata a noi, spiega quali debbano essere le coordinate per la realizzazione di una *pièce*

teatrale e afferma che in effetti per fruire dello spettacolo teatrale si può anche solo leggerlo. Nel Seicento Spinoza mette in atto un ribaltamento riguardo il tema mente-corpo e evidenzia la potenzialità del corpo e la sua autonomia rispetto alla mente. Questi sono fondamenti teorici al teatro di Eugenio Barba il quale però non cerca riflessioni teoriche; siamo noi filosofi che cerchiamo delle considerazioni perché noi filosofi facciamo esperienza che un tipo di teatro funziona, e funziona su di noi, e ci domandiamo quindi il perché abbia funzionato. E l'*Etica* di Spinoza ci dà strumenti per capire ciò che è successo. Un piccolo appunto: Grotowski era un grande lettore di Nietzsche e forse la sua idea di teatro e di attore riprendono le categorie del Super-uomo nietzschiano. Per Grotowski l'attore è una specie di profeta, colui che si spoglia degli stereotipi per far vedere la natura umana. Eugenio Barba invece attraverso la pratica del *training* e dell'Antropologia Teatrale presenta dei punti in comune con le categorie di Spinoza, ma sono sempre i filosofi che ricercano e ravvisano queste categorie.

Che aspettative aveva del progetto? Sono state rispettate?

Io non ho mai aspettative. Forse sono spinoziana in questo. A parte la battuta, il progetto ha funzionato e il fatto che abbia funzionato è la verifica che l'idea che sta sotto funzioni. Sono molto contenta. Il progetto, al di là dei finanziamenti, continuerà. Le cose nascono e muoiono per fatti loro, non perché lo decidono gli altri.

Cosa ne pensa del gruppo e del modo in cui ha lavorato? Il gruppo ha risposto positivamente ai suoi input? Come è stato per lei lavorare con questo gruppo?

Rispondo a questa domanda cambiando il punto di vista. Le domande fatte in questo modo sembrano indicare che ci sia una scaletta di attività preordinate, tipo un menù. La prima proposta è la proposta fatta a freddo senza conoscere il gruppo; la seconda proposta e quelle successive, invece, vengono fatte però in base al gruppo. La successione delle attività e l'intensità di esse è calibrata sul gruppo. È il gruppo che mi dice cosa fare. Il bello del mio lavoro è che io imparo dal gruppo. La cosa infatti è più complicata. È il gruppo che risponde perché ha provocato una richiesta. Io ho cercato di fornire delle suggestioni, ma poi bisogna far sì che la macchina si accenda e vada da sola, senza star lì a pungolarla. Tra gli obiettivi del progetto, infatti, vi era anche quello di far sì che gli interpreti avrebbero potuto fare lo spettacolo anche da soli. Inoltre va bene considerare il gruppo, ma ci sono anche i singoli. Il gruppo è una specie di contenitore che permette ai singoli di sviluppare la propria singolarità. Il progetto Dida-Teatro ha fatto emergere come un'attività comune rispetti le singolarità.

Quali sono le prospettive future riguardo il progetto Dida-Teatro?

Quest'anno alziamo l'asticella. Aniché partire dal corpo e mettere in vita il testo, quest'anno proveremo a partire dal testo¹²⁴ per seguire nuovi percorsi.

III.4 Riflessioni dei partecipanti

I nomi dei partecipanti del progetto sono Marialuce Iacono, Lorenzo D'Errico, Matteo Camerini, Patrizio Agostini, Paula Zelfi, Lucrezia Saletti, Simone D'Onofrio, Fabio Carnevali, Giacomo Abeijón Chiozza, Giada Costantini, Francesca Giaccio, Giada Modonesi. In quest'ultimo paragrafo ho deciso di inserire le riflessioni che alcuni compagni mi hanno inviato.

Lorenzo D'Errico scrive

Partecipare al progetto Dida-Teatro ha reso possibile la messa in pratica di alcuni tra i fondamentali motivi che attraversano la filosofia di Spinoza, soprattutto per ciò che concerne la questione dell'arte. Ciò che abbiamo fatto per quasi un anno è stato provare a mettere in relazione i nostri corpi e le nostre menti con l'obiettivo di creare un individuo unico e scoprirne, poi, le conseguenze. Riprendendo le parole che Spinoza usa nell'Etica, non sapevamo di cosa potesse essere "capace" il nostro corpo-individuo finché non ne avessimo fatto esperienza. Oltre alla connessione e ai legami personali che ha creato tra i partecipanti, è stato questo il più grande risultato raggiunto dal progetto: il potenziamento di un corpo complesso nella pratica artistica, la dissoluzione del dualismo mente-corpo in una esperienza unitaria ma altrettanto affettiva. Abbiamo imparato a muoverci e ad esprimerci insieme.

Lucrezia Saletti scrive

Quando è cominciato questo progetto non avevo idea di cosa aspettarmi ma sicuramente non immaginavo che avrebbe acquisito così tanta importanza per me. Non è certo cosa comune far nascere una compagnia teatrale nell'ambito di un corso di filosofia e credo sia proprio il fatto che fosse un unicum ad ispirarmi un senso di responsabilità particolare nei suoi confronti. L'idea di fare un teatro in cui potessi trattare la materia di studio in modi che uscissero dai banchi e dai libri era per me davvero entusiasmante ma devo dire che la cosa che davvero mi è

¹²⁴ Il testo in questione è la *pièce* teatrale *Und Pippa Tanzt!* (rappresentata per la prima volta a Berlino nel 1907) di Hauptmann, drammaturgo tedesco e vincitore del premio Nobel. L'opera è ambientata in una «montagna della Slesia durante l'inverno più rigido» e parla di Pippa, una ragazza di vetro, la quale, alla morte del padre Tagliazoni (un vetraio che non è davvero il padre di Pippa), viene sballottata da una parte all'altra dagli altri lavoratori della vetreria che la concupiscono. Victor Tausk, in un commento all'opera di Hauptmann, sostiene che tutti i personaggi di questa *pièce* sono le parti dell'anima dell'autore e rappresentano i diversi modi di vivere le emozioni (chi le vive più carnalmente, chi più teoricamente) e scrive inoltre che in uno dei personaggi, cioè il saggio Wann che abita in montagna, ci vede Spinoza.

rimasta di questo progetto è un'altra: ho scoperto quanto sia bello perseguire un obiettivo che mi eccede in quanto singolo individuo ma che anzi dipende dalla collaborazione con gli altri. Inoltre vedere lo spettacolo man mano prendere forma quasi come conseguenza naturale di quello che è stato lo sforzo di tutti, come se avessimo fatto vivere in esso un'identità più grande in cui non sono rintracciabili i singoli contributi, in cui gli sforzi si mischiano e si trasformano facendo vivere questa creatura che ha un po' il volto di tutti ma che è anche una cosa altra. In questo ho trovato un arricchimento incredibile e l'aver fatto questa esperienza proprio in ambito universitario mi ha dato un grande senso di speranza: in un ambiente in cui purtroppo spesso prevale la competitività e la tradizione siamo riusciti a creare uno spazio accogliente e in cerca di nuovi mezzi espressivi. Ringrazio tutti i membri del gruppo e in particolare la professoressa Ottaviani per questa bellissima opportunità di cui parlerò sempre con affetto.

Giacomo Abeijón Chiozza scrive

Sono sempre stato dell'opinione che qualsiasi cosa che venga proposta in università che proponga novità tematiche e di metodo, con l'intento di creare un progresso nella didattica universitaria, sia da accogliere. Si dà il caso che questo capiti poco e molte volte non venga recepito in modo positivo, forse perché queste iniziative non vengono supportate realmente. Il progetto di Dida-Teatro ci è stato invece presentato come un regalo quasi: la docente Ottaviani, con la sua forte e diretta capacità comunicativa, è stata colei che un giorno a lezione l'ha presentata come un'opportunità formativa alternativa. In quel momento, la mia esperienza universitaria non era affatto soddisfacente, mi sentivo perso e senza gli stimoli che pensavo avrei ritrovato studiando ciò che più m'interessava. Questo progetto mi ha dato tanto, così tanto che devo ancora capire totalmente. L'importante è che mi ha presentato un'alternativa di studio, un modo diverso di fare le cose e una consapevolezza e volontà di afferrare gli stimoli che possa sentire dentro di me come formativi. Ringrazio tutte le belle persone che ho conosciuto, con cui ho lavorato, ballato e suonato. Mi avete dato una delle soddisfazioni più grandi della mia vita.

Giada Costantini scrive

Botteghe Spinoza 38 è Spazio. L'Alma Mater Studiorum è una grande università. Sul sito dell'Università, alla voce "L'Università oggi: tra numeri e innovazione" si legge che esistono 31 Dipartimenti, 260 Corsi di Studio di cui 104 corsi di Laurea, 142 corsi di Laurea Magistrale e 14 corsi di Laurea Magistrale a Ciclo Unico. Si stima che siano più di 95000 tra studenti e studentesse a scegliere ogni anno l'Alma Mater.

Il Campus di Bologna è solo uno, ma di certo il più ampio, di altri 5 Campus. Nel Campus di Bologna ci sono 13 distretti e 8 plessi tra cui La Cittadella storica. Questo plesso si articola in molteplici strutture disseminate per il centro, tra cui via Zamboni.

In via Zamboni si trovano i dipartimenti di Scienze Giuridiche, Filologia Classica e Italianistica, Filosofia, Scienze Economiche, Scienze Geologiche e Matematiche. Via Zamboni 38 ospita studenti e studentesse di 3 diversi dipartimenti: Dipartimento di Storia Culture e Civiltà, Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica e Dipartimento di Filosofia. Via Zamboni 38 mette a disposizione più di 850 posti suddivisi in 10 aule.

Solo per il Dipartimento di Filosofia si contano più di 50 docenti tra professori di vari titoli e ricercatori. Il Corso di Laurea in Filosofia conta, da solo, più di 1500 iscritti, mentre il Corso di Scienze Filosofiche conta quasi 500 iscritti.

L'*Alma Mater Studiorum* è una grande università che sembra avere esaurito lo spazio disponibile, libero. Il laboratorio teatrale del gruppo Botteghe Spinoza 38 è stato spazio ritrovato e rivoluzionato. È stato spazio preso e plasmato sulle esigenze del gruppo.

Senza Botteghe Spinoza 38 non avrei mai davvero potuto dire di esserci stata nella grande *Alma Mater Studiorum* che, prima di questo, sembrava non avere abbastanza spazio anche per me.

CONCLUSIONE

In conclusione, nel presente elaborato mi ero posto l'obiettivo di mostrare le giustificazioni teoriche e pratiche che legittimassero la concezione del teatro come *ethos*, portando come esempio concreto il progetto universitario Dida-Teatro cui ho partecipato. Al termine di questa trattazione, si conclude che è necessario coinvolgere l'esperienza teatrale nelle pratiche di apprendimento ed insegnamento, per sviluppare una didattica che sia varia, partecipativa e viva.

A partire dalla definizione di *aisthesis* ed *ethos*, ho cercato di ravvisare tra le due istanze dei punti di contatto, evidenziando di esse la loro mutua influenza. Dopo aver esposto il valore educativo dell'estetica, mi sono concentrato sulla considerazione della *performance* artistica come mezzo capace di generare una dinamica di comprensione, di sé e della realtà, e di miglioramento. In seguito, attraverso l'estetica teatrale di Nikolaj Evreinov e la sua teorizzazione dell'istinto alla teatralità, si può arrivare alla conclusione che il teatro può essere uno strumento per comprendere noi e la vita e come la cura di questo istinto possa portare alla conduzione di una vita buona.

A seguire, mi sono rivolto, entrando nello specifico, ai temi dell'Antropologia Teatrale, del baratto di *performance* e del *training* attoriale ravvisabili in Eugenio Barba, con l'obiettivo di portare avanti una riflessione sulla corporeità, sul dialogo culturale, sulla collettività, che tenesse viva la presenza, in tutto ciò, del teatro.

Da ultimo, ho mostrato come sia possibile ravvisare dei punti di contatto tra l'esperienza teatrale e l'apprendimento, attraversando due percorsi: uno teorico, su studi riguardanti l'educazione e la didattica teatrali; e uno pratico, realizzando il resoconto del progetto universitario Dida-teatro e inserendo un'intervista alla referente Manuela Filomena Ottaviani e le riflessioni di alcuni partecipanti.

Dunque, con questa trattazione ho tentato di mettere in atto un'indagine sul teatro e il suo senso. È vero che all'interno del teatro vengono iniettati valori di volta in volta diversi. Il mio intento non è stato quello di considerare il teatro come un contenitore cavo in cui inserire acriticamente qualsiasi istanza. Al di là della retorica e del sentimentalismo, attraverso queste pagine ho cercato di esibire la forza attrattiva e magnetica del teatro, inteso come ambiente in cui ci è data la possibilità di comprendere il posto che teniamo nel mondo e costruire una relazione con esso, con noi stessi e con gli altri. Il teatro può così diventare una via di fuga dalla sclerotizzazione della dimensione mente-corpo.

BIBLIOGRAFIA

- BARBA, Eugenio, 1993, *La canoa di carta*, Bologna: Il Mulino.
- BROCKETT, Oscar G., 1998, *Storia del teatro dal dramma sacro dell'antico Egitto agli esperimenti degli anni novanta*, nuova ed. aggiornata a cura di Claudio Vicentini, Venezia: Marsilio.
- CUBELLI, Roberto, 2020, *Estetica empirica o neuroestetica? Meglio psicologia dell'arte*, *Giornale Italiano di Psicologia*.
- D'AMICO, Silvio, 1929, *Prefazione*, in N. Jevreinov, *Il teatro nella vita*, Milano: Teatrangolo.
- D'ANGELO, Paolo, FRANZINI, Elio, SCARAMUZZA, Gabriele, 2002, *Estetica*, a cura di Franzini, Elio, Somaini, Antonio, Milano: Raffaello Cortina Editore.
- DE MARINIS, Marco, 2019, *Teatro e rivoluzione. Un'utopia del secolo breve e le sue aporie*, in *L'Ottobre delle arti*, a cura di Giaime Alonge, Andrea Malvano, Armando Petriani, Torino: Accademia University Press.
- DONOVAN, Josephine, 2016, *The Aesthetics of Care: On The Literary Treatment of Animals*, London: Bloomsbury Academic.
- EATON, Marcia, 2001, *Merit: Aesthetic and Ethical*, Oxford: Oxford University Press.
- EVREINOV, Nikolaj, 2013, *The Theatre in Life*, ed. e trad. di Alexander I. Nazarov, Mansfield Centre, CT: Martino Publishing.
- HEPBURN, Ronald W., 1991, *Values of Art and Values of Community*, in *On Community*, ed. a cura di Leroy S. Rouner, Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- LO GATTO, Ettore, 1965, *Storia del teatro russo*, vol. 2, Firenze: Sansoni.
- NALDI, Raissa Olkienizkaia, 13 giugno 1926, *L'arte teatrale moderna nell'opera di N. Ievrieinov*, "La Fiera Letteraria".
- NALDI, Raissa Olkienizkaia, aprile 1927, *Evreinov*, "Il Baretto", IV.
- OLIVA, Gaetano, 2005, *Educazione alla teatralità e formazione*, Milano: LED.
- PAGANI, Maria Pia, 2009, *Un regista in esilio e la sua traduttrice: Nikolaj Evreinov e Raissa Ol'kenickaja Naldi*, in *Archivio Russo Italiano V – "Russi in Italia"*, a cura di A. d'Amelia e C. Diddi, Salerno: Collana di Europa Orientalis.
- RASMUSSEN, Iben Nagel, 2006, *Il cavallo cieco*, Roma: Bulzoni.
- REZA, Yasmina, 2024, *James Brown si metteva i bigodini*, trad. it. di Daniela Salomoni, Milano: Adelphi.
- SAITO, Yuriko, 2022, *Aesthetics of Care*, ed. a cura di Derek Matravers, Great Britain: Bloomsbury Academic.

- SCHILLER, Friedrich, 2005, *Poesie filosofiche*, ed. it. a cura di Giovanna Pinna, Milano: Feltrinelli.
- SCHUSTERMAN, Richard, 2013, *Etica ed estetica: somaestetica e l'arte di vivere*, in *Lebenswelt*, n°3.
- SCHUSTERMAN, Richard, 2023, *Esperienza estetica e arti popolari*, ed. it. a cura di S. Marino, Milano-Udine: Mimesis.
- VARLEY, Julia, 2006, *Pietre d'acqua. Taccuino di un'attrice dell'Odin Teatret*, Milano: Ubulibri.
- VINCIGUERRA, Lorenzo, 2015, *Spinoza*, Roma: Carocci.
- WATSON, Ian and colleagues, 2002, *Negotiating Cultures. Eugenio Barba and the intercultural debate*, Manchester and new York: Manchester University Press.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, 1998, *Tractatus logico-philosophicus*, a cura di A.G. Conte, Torino: Einaudi.

SITOGRAFIA

- BARBA, Eugenio, *Figli del silenzio. Riflessioni per i quarant'anni dell'Odin Teatret*, URL: <https://www.teatroinessuno.it/tag/figli-del-silenzio/>, consultato il 10/10/2024.
- BARBA, Eugenio, COLOBERTI, Claudio, e VARLEY, Julia (realizzato da), *Lezione 1 – LE ORIGINI DELL'ANTROPOLOGIA TEATRALE – Imparare ad imparare – Il senso cinestetico*, all'interno del progetto “La scuola dello sguardo - Dieci lezioni di antropologia teatrale”, in *Odin Teatret Archives*, URL: https://youtu.be/kqW9vWP_TZM?si=8xwWXoMpPcEUhadJ, consultato il 10/10/2024.
- BERNARDI, Bernardo, *Antropologia culturale*, in *Enciclopedia Treccani*, 2000, URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/antropologia-culturale-u00a0_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antropologia-culturale-u00a0_(Enciclopedia-Italiana)/), consultato il 10/10/2024.
- BLANCHARD, Sandrine, *Théâtre à l'école, un film pour passer de la parole aux actes*, *Le Monde*, 22/01/2024, URL: https://www.lemonde.fr/culture/article/2024/01/22/theatre-a-l-ecole-un-film-pour-passer-de-la-parole-aux-actes_6212250_3246.html, consultato il 10/10/2024.
- OTTAVIANI, Manuela, *Biancaneve a Marrakesh*, *Italiano LinguaDue*, n. 1, 2013, URL: <https://doi.org/10.13130/2037-3597/3132>, consultato il 10/10/2024.