

Comunità future, Comunità performative

Dario Tomasello

Playing Inclusion The Performing Arts in the Time of Migrations: Thinking, Creating and Acting Inclusion, Roberta Carpani, Giulia Innocenti Malini (a cura di), «Comunicazioni Sociali Journal Of Media, Performing Arts and Cultural Studies», n.s. 1, 2019

Il proposito ambizioso del volume curato da Roberta Carpani e Giulia Innocenti Malini, per il numero monografico di «Comunicazioni sociali», si indirizza verso il profilo di un'«inclusione» che, come recita il titolo, pone metodologicamente le basi per un intervento non solo nel merito della questione cruciale delle migrazioni attuali, ma anche nel vivo di un metodo che cancelli la distanza “disciplinare” tra *viewing and acting* vista come contrapposizione equivoca.

Ciò è senz'altro giusto nonché doveroso.

Tuttavia, sebbene ricorrere a una piattaforma teorico-filosofica, come quella di Rancière ad esempio, può sembrare, nell'immediato, funzionale a una disamina che guardi alle ingiuste gerarchie nel rapporto tra performer e pubblico, sussiste il rischio di non attribuire l'esatto valore a qualcosa di maggiormente implicito alle pratiche teatrali e a ciò che una genealogia di lungo corso rappresentata dalla tradizione attoriale italiana sa da sempre. Ovvero che la distanza tra chi fa e chi guarda sta solo nell'acquisizione di una sapienza antica dell'attore, che passa non dai discorsi sulle strutture del potere, bensì dall'intimità profonda con dispositivi dotati di una specificità non negoziabile e vissuta nel quotidiano.

In questo consiste forse la sfida di una nozione del teatro sociale che voglia aggirare non soltanto le secche di una peculiarità artistica autoreferenziale, ma vedere in essa l'universalità profonda di una consapevolezza microsociale (come avevano capito Taviani e Meldolesi), capace di un impatto veramente inclusivo sui processi della realtà quotidiana.

Venendo alle questioni legate in modo specifico al discorso sulla migrazione, l'introduzione di Roberta Carpani e Giulia Innocenti Malini chiarisce la complessità del modello normativo euro-mediterraneo e italiano, oscillante tra multiculturalismo e repulsa, con sullo sfondo la teoria “necro-politica” di Mbembe destinata a rilanciare le teorie foucaultiane inscrivendole in una campitura perturbante in cui l'uso dei corpi può essere mascherato persino dal dispositivo dell'integrazione. Quindi l'attenzione si sposta dalle dinamiche consuetudinarie e confortanti

determinate dai rapporti esteriori “interculturali, intersoggettivi” a quelli spiazzanti dell’intraculturalità e intrasoggettività. Da questo punto di vista risulta poco persuasiva la categoria già discutibile dell’*abietto* della Kristeva, utilizzata nell’articolo di Guglielmo Schininà per il migrante se è vero che, di là dalle sofisticate esercitazioni stilistiche dell’estenuata intelligenza occidentale, esso rappresenta un referente di assoluta densità la cui evidenza chiama in causa la materialità del teatro che segna uno scarto proprio rispetto ai meccanismi esorcistici dell’astrazione e dell’esclusione. Il problema principale, a nostro avviso, non è tanto la «ridiscussione dell’ordine simbolico», giustamente invocata da Schininà, quanto la riappropriazione di un ordine simbolico che latita da sempre nel tempo della postmodernità. Qualora questo avvenisse, le conseguenze su un piano intellettuale potrebbero essere davvero incommensurabili.

È proprio per questo motivo che l’entusiasmo nei confronti di una dimensione spettatoriale vieppiù enfatizzata non risulta del tutto condivisibile. È vero che, come segnala il saggio di Tim Prentki (*Migrant Players*) confrontandosi con l’esperienza di una nuova agorà prospettata dall’ensemble internazionale “Cantieri Meticci” (sebbene il naufragio di tutte le identità rischi di non essere risolto dall’ottimismo apparente dell’essere «merely players» giacché il gioco a cui si gioca pretende un posizionamento che non sia debole), essa è stata rilanciata recentemente dal fortunato connubio tra neuroscienze e teatrologia (e naturalmente tra neuroscienze e performance studies), tuttavia il rinnovato clamore suscitato da un’estetica della ricezione alimentata da parole d’ordine quali *simulazione incarnata* e soprattutto *simulazione incarnata liberata* andrebbe passato al setaccio della tentazione riduzionista ed essenzialista dei neuroscienziati, spesso incapaci di comprendere la differenza cruciale tra esperienza dal vivo ed esperienza mediata e tra il sapere teatrale e le altre forme artistiche. Lo si dice, soprattutto, consapevoli che il teatro di comunità pretende, sempre più, forme di partecipazione diretta e non delegata, quale un teatro sottratto alla logica di una sua dimensione ostensiva di mera rappresentazione può reclamare.

È chiaro che nell’ambito specifico delle questioni performative che riguardano la migrazione, la diade intimità/esclusione tende a scivolare sulla lama affilata di una tagliente ambiguità. Attraverso quali processi interpretativi passa il delicatissimo gioco identitario dell’appartenenza e dell’alienazione? Su questo versante, un ruolo speciale lo giocano proprio le performance narrative, come annotano sapientemente Carpani e Innocenti, in quanto testimonianza fluida di un confronto che genera inopinate trasformazioni.

Un uso consapevole dello spazio della narrazione è parte integrante di una modalità largamente esperita dal teatro sociale e di comunità, bisognoso oggi più che mai di quella storicizzazione caldeggiata da Carpani e Innocenti, alla quale molte delle pratiche artistiche qui riferite hanno saputo guardare con calibrato discernimento. Quel discernimento che sappia valorizzare il senso di una comuni-

cazione in presenza, al riparo dagli equivoci perniciosi spesso alimentati dal filtro mediatico.

Non a caso, allora, il discorso molto suggestivo relativo alle necropolitiche dell'inclusione che combina il lavoro di Mbembe e Agamben si basa su casi di studio (come quello di Ai Weiwei autoritrattosi nel *rigor mortis* del piccolo Aylan Kurdi) essenzialmente legati alla performatività delle arti mediate. Opportunamente, Gabriella Calchi Novati fa riferimento alla deriva pornografica delle immagini come «apoteosi dello spettacolo» (nella definizione di Agamben), laddove l'eros ha perso ogni fine desiderante e vive nella ripetizione vertiginosa di un immaginario spento. Il problema, nella prospettiva dei Performance Studies di più rigida osservanza (pensiamo soltanto all'idea di una «representation without reproduction» di Peggy Phelan) sarebbe chiarito una volta per tutte dall'impossibilità di un'esperienza non solo simpatetica, ma persino comprensibile, del dolore *in absentia*. Il problema dell'esclusione riguarderebbe pertanto in principio la prevalenza di una logica ostensiva della performance che rende opaca la relazione tra esseri umani. Ancora una volta, la prospettiva meramente spettatoriale connessa all'unico orizzonte oggi apparentemente plausibile ovvero quello del Mediascape rischia di farci smarrire, secondo una logica della «ricezione distratta» (come Benjamin l'avrebbe chiamata già nel secolo scorso), la sostanza delle dinamiche intersoggettive. Irreale non è meramente la nostra percezione di una realtà esclusa dalla necessità della presenza, ma il contesto entro il quale essa viene continuamente ri-mediata, de-realizzata, resa spettrale. È per questo motivo che a partire dalla propria performance sul dramma dei rifugiati (in forma di udienza tribunizia), *Mustafa Y vs. Secretary of State*, Janina Moninska rileva come solo il carattere processuale e transeunte della *Live Art* sia in grado di chiamarci in causa con un senso di presenza destinato altrimenti a estenuarsi o sclerotizzarsi in astratte prese di posizione. Esattamente contro questa possibilità si colloca il progetto di "Exil-Ensemble", una compagnia formata presso il Gorki Theater, nel 2016. Nel darne contezza, Francesco Marzano esamina in particolar modo l'episodio di *Winterreise*, esperimento itinerante che nel 2017 ha portato il gruppo guidato dal direttore del Gorki, Yael Ronen, a confrontarsi, a partire dalla provocazione del titolo schubertiano di matrice eminentemente romantica e tedesca, sulla porosità rischiosa dei confini in un frangente precario quant'altri mai come il viaggio. Se gli attori dell'Exil-Ensemble rifiutano con sdegno l'etichetta di "rifugiati", convinti correttamente che essa possa fare da velo alla loro genuina preparazione professionale, ben diverso è il caso descritto da Rosalba Ruggiero durante il suo reportage dal Fringe Festival di Edinburgo, nel 2017. *Old Stock: A Refugee Love Story*, *Dear Home Office: Still Pending* costituiscono infatti la possibilità di una testimonianza diretta dell'esperienza atroce del richiedente asilo, arricchita in *An Evening with an Immigrant*, dalla *competence* specifica dell'interprete nigeriano Inua Ellams capace di ritrovare a teatro il luogo del proprio mestiere così come un'occasione di rappresentarvi la propria condizione di rifugiato.

Uno scorcio interessante di come il sistema dei teatri pubblici abbia incrociato la questione migrante è offerto, nel vivo dell'esperienza portoghese del Teatro di Lisbona, da Szabolcs Musca. A partire dalla monografia di Dragan Klaic, l'intervento di Musca esplora l'opportunità offerta dall'incontro con la presenza testimoniale dei migranti anche e soprattutto in vista di un ripensamento dei processi di patrimonializzazione culturale del *milieu* europeo.

Il volume inquadra, dunque, con rigorosa scansione alcuni emblematici casi di studio destinati a inverare, sul piano della concretezza esperienziale e artistica, gli snodi teorici sviluppati nella prima parte dell'opera.

Abbiamo così, nella sezione *Creating*, in posizione incipitaria, *et pour cause*, la perlustrazione da parte di Margherita Gramegna del lavoro del Teatro delle Albe. Marco Martinelli ed Ermanna Montanari hanno nel tempo verificato il vantaggio di una politica di integrazione fattiva per gli esiti della propria avventura drammaturgica. Dal 1988, infatti, l'ingresso in compagnia dei griots senegalesi: Mandiaye N'Diaye, Mor Awa Niang e El Hadji Niang ha trasformato di fatto la compagnia in un ensemble afro-romagnolo, in cui la stessa ricerca di un linguaggio teatrale coincide con gli esiti straordinari di questo incontro. Su tutti, *Ruh. Romagna più Africa uguale* (1988) costituisce la prima tappa della configurazione inopinata di una mappa drammaturgica in cui è la vita quotidiana della compagnia con le sue scelte di campo a disegnare la traiettoria di un progetto di lavoro che invera nell'intimità di una relazione profonda il senso, mai didascalico, di un'intuizione concettuale di più vasta portata.

Un'analoga esperienza di coerente lungo corso viene documentata da Rita Maria Fabris ed Emanuele Giannasca che dedicano il loro intervento all'esperienza torinese destinata a recepire la lunga gittata del lavoro già intrapreso a Torino negli anni Settanta da Gian Renzo Morteo, Anna Sagna, Remo Rostagno, Gabriele Vacis, Beppe Rosso, Gianni Bissaca. Il resoconto di eventi performativi come *Il gioco di Romeo e Giulietta* (ispirato, nel 2000, al truce assassinio di Abdellah Doumi) o *Cuore/Tenebra. Migrazioni tra De Amicis e Conrad* del 2018 sono appunto il retaggio di una presenza territoriale tramata di buone pratiche e virtuose sinergie. A corollario di esse, si collocano alcuni esiti del bando "Migr-Arti Spettacolo" che il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali ha ideato sin dal 2016 proprio per utilizzare le arti performative come pratiche efficaci di inclusione. La "primavera torinese", così come la definiscono felicemente i due studiosi, annovera *La Giovine Italia* di Alma Teatro, progetto vincitore del 2016 andato in scena al Teatro Baretto di Torino dall'11 al 13 aprile 2018; *Il mondo in una stanza. Viaggio tra giovani culture metropolitane e radici migranti*, progetto vincitore del 2018 destinato ad articolarsi in un'iniziativa concepita con le seconde generazioni dei Giovani della Federazione Regionale Islamica del Piemonte. Il momento culminante del percorso è costituito da *Ness Ness= I*, capace di agglutinare, in una modalità conviviale, molteplici voci, spesso femminili, in grado di individuare una sintesi pacifica tra gli elementi apparente-

mente contraddittori del teatro sociale giacché come ha scritto Claudio Bernardi: «le donne rifiutano la divisione fra dimensione artistica e dimensione sociale del teatro, la cui unità è invece, per loro, costitutiva della disciplina».

La sezione intitolata *Acting* si apre con un doveroso resoconto dell'attività pluriennale del Workcenter grotowskiano di Pontedera. Mara Nerbano si concentra sull'Open Program di Mario Biagini, verificando l'efficacia degli *Incontri cantati* in cui la voce dei partecipanti, a partire da quella degli attori del gruppo, sin dall'intuizione di una trasferta statunitense del 2014, crea relazione e conferisce senso salvifico all'eventuale anomia dei luoghi, qual è la stessa Pontedera trasformatasi da baricentro della realtà industriale a periferia degradata con il corredo di una convivenza difficile tra piccola borghesia sempre più povera e manodopera migrante sempre più numerosa.

Chiara D'Angelo, Chiara Corvino, Amalia De Leo e Ricardo Sanchez Martín hanno scelto invece di lavorare su alcuni esempi di riappropriazione degli spazi urbani di Milano. Si tratta della emersione di un'istanza performativa generazionale che sembra in grado da una parte di disinnescare l'alienazione di non-luoghi come aree di passaggio o di transito, dall'altra di fare di quei siti un paradigma di auto-regolamentazione che nel rapporto con gruppi di giovani migranti sembrerebbe presupporre un'intrinseca e benaugurante possibilità di inclusione.

L'intervento di Alessandra Rossi Ghiglione rappresenta, poi, un contributo prezioso proprio al fine di comprendere le ragioni di principio e fondanti del Teatro sociale e di comunità. Si tratta di una formula ormai molto nota e utilizzata per la prima volta all'inizio di questo secolo dal team dell'Università di Torino per «indicare un modello specifico che coniuga gli obiettivi artistici e sociali con quelli del benessere della persona e dello sviluppo di comunità».

Ovviamente, un debito profondo, che la Rossi Ghiglione riconosce correttamente, è da individuare nei confronti della nozione di Teatro Sociale, articolata dalla scuola di studiosi dell'Università Cattolica di Milano. Tale prospettiva inquadra la performance teatrale nel novero di una propria qualificazione pedagogico-sociale, enfatizzandone altresì la componente simbolico-rituale.

Le dinamiche che connotano questa modalità di lavoro vanno dalle interviste al workshop teatrale o di altre arti, dai baratti alle feste, dall'evento conviviale alla parata, intrecciando al contempo espressioni artistiche eterogenee: dal teatro alla danza, dalla musica alla fotografia, dalla scenografia al video, con un'attenzione costantemente rivolta alla peculiarità dei contesti culturali, dei partecipanti, del team e dei progetti.

Tra 2017 e 2020, progetti come *The Path of Life* in Etiopia e *Io non viaggio solo* in Calabria sono stati la dimostrazione, a differenti latitudini, dell'efficacia metodologica di una strategia che ponendo la comunità al centro del discorso drammaturgico si è assunta la responsabilità delicata di un percorso di inclusione

non esaminato dall'esterno come destinazione ambiziosa del proprio impegno, bensì iscritto direttamente nelle logiche interne del lavoro di compagnia.

Barbara Pizzetti e Maddalena Colombo documentano uno sforzo lodevole e particolarmente impervio proprio perché basato sulla volontà spericolata di conciliare la modalità sintetica del progetto con le istanze talora stratificate e censorie delle singole Comunità. È ciò che è avvenuto in *Dòsti – Idee per un Festival delle Arti e delle Culture Religiose*, che, tra il 2017 e il 2018, con la mediazione del Consiglio Territoriale per l'Immigrazione, i rappresentanti delle diverse comunità religiose e delle istituzioni locali, insieme ad alcuni esperti di discipline artistiche (musica, pittura, videomaking e cinema), ha dato il via a un Comitato di coordinamento, presieduto a sua volta dal rappresentante dell'Ufficio per l'Ecumenismo della Diocesi di Brescia. I linguaggi artistici e performativi si sono rivelati, anche in questo esperimento, strumenti preziosi di dialogo tra le comunità religiose.

Martina Guerinoni analizza l'esito del progetto dell'ONG "Asinitas" che, in particolare, presso il Centro Interculturale Miguelim, nel quartiere di Torpignattara a Roma, utilizza l'insegnamento della lingua italiana, con una particolare missione nei confronti dell'universo femminile migrante, per dare luogo ad un laboratorio sociale in cui lo storytelling costituisce, ancora una volta, la piattaforma privilegiata (come in *Narramondi*) della progettualità interculturale.

La campionatura complessivamente trascelta da tutti i contributi, annoverati in questa sede, rappresenta un ventaglio notevole che rende ragione di un fermento prodigioso il cui empito è ineludibile e rivendica un'attenzione vieppiù necessaria.

Se c'è una categoria, abusata (talora a torto) nell'alveo del dibattito sulla scena contemporanea, questa è proprio la categoria di un teatro necessario. Tuttavia, e si tratta senz'altro una motivazione ulteriore a suffragio del teatro sociale, l'emergenza umanitaria del presente sollecita il riscontro di una sua concreta finalizzazione comunitaria in senso multiculturale. Cosa resta, allora, da fare a chi voglia approfondire questa necessità? Cosa resta da fare a chi voglia rintracciare un paradigma epistemologico efficace per circoscrivere un campo così impervio e complesso? In definitiva, l'idea, rilanciata dal presente volume, sembra delineare, come insegna anche la migliore tradizione dei Performance Studies, la maggiore efficacia di uno sguardo teorico, deducibile dalla plasticità delle pratiche esperibili nei singoli contesti, e capace, in tal senso, di decifrarne i sommovimenti profondi in modalità più efficaci di quanto abbiano inteso fare i molteplici, contraddittori enunciati filosofici di un occidente *blasé* e sempre più spaesato.

Questo è soltanto uno dei molteplici meriti di un volume che, a partire da un nucleo benemerito di studiosi, si offre come momento cruciale, foriero di nuovi, promettenti sviluppi per un dibattito intellettuale in cui il teatro recuperi la sua decisiva centralità proprio nel paradosso di una sua rilocalizzazione, di là da ogni autoreferenzialità squisitamente estetico-artistica.