

*Quaderni  
di Teoria Sociale*

numero

2 | 2017



Morlacchi Editore

QUADERNI DI TEORIA SOCIALE

n. 2 | 2017

Morlacchi Editore

Quaderni di Teoria Sociale

*Direttore*

Franco CRESPI

*Co-direttore*

Ambrogio SANTAMBROGIO

*Comitato di Direzione*

Matteo BORTOLINI, Franco CRESPI, Enrico CANIGLIA, Gianmarco NAVARINI, Walter PRIVITERA,  
Ambrogio SANTAMBROGIO

*Comitato Scientifico*

Domingo Fernández AGIS (Università di La Laguna, Tenerife), Ursula APITZSCH (Università di Francoforte), Gabriele BALBI (Università della Svizzera Italiana), Giovanni BARBIERI (Università di Perugia), Lorenzo BRUNI (Università di Perugia), Daniel CHERNILO (Università di Loughborough, UK), Luigi CIMMINO (Università di Perugia), Riccardo CRUZZOLIN (Università di Perugia), Alessandro FERRARA (Università di Roma II), Teresa GRANDE (Università della Calabria), David INGLIS (Università di Exeter, UK), Paolo JEDLOWSKI (Università della Calabria), Carmen LECCARDI (Università di Milano Bicocca), Danilo MARTUCCELLI (Università di Parigi Descartes), Paolo MONTESPERELLI (Università di Roma La Sapienza), Andrea MUEHLEBACH (Università di Toronto), Vincenza PELLEGRINO (Università di Parma), Loredana SCIOLLA (Università di Torino), Roberto SEGATORI (Università di Perugia), Vincenzo SORRENTINO (Università di Perugia), Gabriella TURNATURI (Università di Bologna)

*Redazione a cura di RILES*

*Per il triennio 2016-2018*

Massimo CERULO, Luca CORCHIA, Massimo PENDENZA, Ambrogio SANTAMBROGIO

*Nota per i collaboratori*

I Quaderni di Teoria Sociale sono pubblicati con periodicità semestrale. I contributi devono essere inviati a: redazioneQTS@gmail.com; ambrogio.santambrogio@unipg.it.

Per abbonarsi e/o acquistare fascicoli arretrati: redazione@morlacchilibri.com

Impaginazione: Pierpaolo Papini

QUADERNI DI TEORIA SOCIALE, n. 11 | 2017  
ISSN (print) 1824-4750 ISSN (online) .....-.....

Copyright © 2017 by Morlacchi Editore, Piazza Morlacchi 7/9 | Perugia.

L'edizione digitale on-line del volume è pubblicata ad accesso aperto su [www.morlacchilibri.com](http://www.morlacchilibri.com). La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>).

La licenza permette di condividere l'opera, nella sua interezza o in parte, con qualsiasi mezzo e formato, e di modificarla per qualsiasi fine, anche commerciale, a condizione che ne sia menzionata la paternità in modo adeguato, sia indicato se sono state effettuate modifiche e sia fornito un link alla licenza.

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata.  
[www.morlacchilibri.com/universitypress/](http://www.morlacchilibri.com/universitypress/)

# Sommario

## SAGGI

ALFREDO AGUSTONI Megamacchine, idrocarburi e reti. Mutamento sociale e transizioni energetiche	11
FRANCESCA BIANCHI Pratiche innovative di partecipazione, cooperazione, solidarietà: l'esempio del <i>cobousing</i>	37
LIDIA LO SCHIAVO Ontologia critica del presente e teoria democratica: genealogia della crisi, soggettività politica, immaginario neo-democratico	53
ANTONIO RAFELE L'osservatore e la moda. Simmel e la teoria dei media	79
VINCENZO ROMANIA Dalla fiducia all'interazione: uno spazio di integrazione teorica	99
LELLO SAVONARDO Le culture giovanili: dalla <i>Beat Revolution</i> alla <i>Bit Generation</i>	123

## PREMIO DI DOTTORATO 2016

- DARIO CONSOLI  
Le sfide della collaborazione a partire da una ridefinizione del sociale 149
- ALMA PISCIOTTA  
Il teatro come strumento di disvelamento delle costruzioni sociali: elementi per una sociologia teatrale 173

## RECENSIONI

- ANDREA MILLEFIORINI  
Vittorio Cotesta, *Modernità e capitalismo. Saggio su Max Weber e la Cina*, Roma, Armando Editore, 2016, 208 pp. 195
- MASSIMO PENDENZA  
Émile Durkheim, *Lezioni di sociologia. Per una società politica giusta*, a cura di Francesco Callegaro e Nicola Marcucci, Salerno-Napoli, Orthotes, 2016, 305 pp. 205
- ANDREA COSSU  
Teresa Grande, Lorenzo Migliorati (a cura di), *Maurice Halbwachs. Un sociologo della complessità sociale*, Perugia, Morlacchi, 2016, 374 pp. 209
- FEDERICO BRANDMAYR  
Bernard Lahire, *Pour la sociologie. Et pour en finir avec une prétendue «culture de l'excuse»*, Paris, La Découverte, 2016, 184 pp. 215
- TOMMASO FRANGIONI  
Davina Cooper, *Utopie Quotidiane. Il potere concettuale degli spazi sociali inventivi*, Pisa, ETS, 2016, 340 pp. 227
- IVANO ORRICO  
Lorenzo Bruni, *Vergogna. Un'emozione sociale dialettica*, Napoli-Salerno, Orthotes, 2016, 292 pp. 231

\*\*\*

<i>Abstract degli articoli</i>	237
<i>Notizie sui collaboratori di questo numero</i>	243

ALMA PISCIOTTA

## Il teatro come strumento di disvelamento delle costruzioni sociali: elementi per una sociologia teatrale

### 1. Prologo

Già nel 1956, nel saggio dal titolo *Sociologia del teatro*, Gurvitch esortava ad un approfondimento della materia da parte della sociologia, insistendo, specialmente, sulla possibilità di un suo utilizzo come modello empirico. Rimasto affascinato dagli esperimenti sociometrici di Moreno, svolti con l'ausilio dello *psicodramma* e del *sociodramma* da lui inventati, argomentava circa l'efficacia metodologica di un tale impiego del teatro, data la sua «straordinaria» somiglianza con la società, considerata sia nella sua totalità, sia come osservazione di gruppi particolari e delle pratiche da questi poste in essere [Gurvitch 2011, 26]. Appena tre anni dopo, questa somiglianza prendeva le sembianze del paragone, vero e proprio, tra l'attore teatrale e l'attore sociale nella *metafora drammaturgica*, oggi considerata caposaldo della letteratura appartenente alla disciplina [cfr. Goffman 1969].

Di fatti, lo studio sistematico della rappresentazione ha concesso allo scienziato canadese di scorgervi gli elementi esplicativi dei modelli di interazione tra gli individui, per la sua capacità di portare alla luce le costruzioni sociali e di smascherarle con le tecniche che le sono proprie. Essendo, infatti, quella teatrale una comunicazione verbale e non verbale, faccia a faccia, sincrona e dialogica, i suoi luoghi, qualsiasi essi siano (teatro, strade, piazze, caffetterie, musei, scuole, fabbriche, giardini, parchi, treni, etc.), sono spazi di incontro nei quali si pone

collettivamente in essere un'esperienza di reciprocità. Ciò fa di essa: la forma più attiva assunta dall'arte [cfr. Turner 1986], quella che modifica il contesto di cui è espressione attraverso la creazione di altri *regni di realtà* [cfr. Schutz 1979a].

Ma nonostante queste sue intrinseche proprietà di cambiamento, le indicazioni di Gurvitch circa l'adozione del teatro come dispositivo di sperimentazione sociologica, sono rimaste pressoché programmatiche, non essendo stata data loro una significativa attuazione da parte dei pochi autori successivi che hanno inteso affrontare l'argomento. Effettivamente, le produzioni scientifiche seguenti, tra l'altro in numero esiguo, hanno, piuttosto, contribuito a definirne e ampliarne le basi epistemologiche o a descrivere i vari aspetti del fenomeno prendendone ad oggetto gli stili; la composizione del pubblico; i rituali; i testi; il mutamento delle funzioni in società differenti; i rapporti intrattenuti con il potere politico, economico e religioso; ma, di fatto, mantenendo sempre accantonata l'idea di disporne come strumento, immediatamente, operativo e disponibile a sostegno di ricerche non prettamente incentrate, per dirla alla Bourdieu, sul campo dell'arte. Eppure negli ultimi anni, con la nascita e il consolidamento del *teatro sociale*, come seguito delle evoluzioni del Novecento, la sempre maggiore presenza di attori, performer e compagnie nei luoghi di lavoro abituali del sociologo, come quelli dell'educazione, della formazione, della sanità, dell'accoglienza, nonché l'impegno professionale da essi profuso nei confronti di persone e gruppi in condizioni di disagio e malessere, ha di molto accorciato la già breve distanza tra sociologia e teatro. Un intervallo che si può contribuire a colmare, facendo di questa arte il mezzo con il quale studiare la società.

Negli ultimi anni ho, quindi, scelto di prendere in esame una serie di forme teatrali avvalendomi, anche, delle competenze acquisite attraverso le mie esperienze di attrice, individuando alcuni tipi di drammaturgia che constano di impostazioni e tecniche che, a mio avviso, forniscono gli spunti necessari atti a delineare gli elementi di quella che potrei definire come una sorta di *sociologia teatrale*. Intendendo, con essa, uno specifico approccio, teorico-metodologico, che combina il *corpus* di conoscenze dell'arte attoriale con quelle proprie delle scienze sociali per la conduzione di un'indagine sociologica.

A dimostrazione della possibilità concreta di fare uso di un tale modello empirico, mi soffermerò, in questo contributo, su quelle rappresentazioni che si

pongono l'obiettivo di stimolare le reazioni del pubblico, attraverso un suo coinvolgimento diretto sul piano drammaturgico, fisico, emotivo e interpretativo. Infatti, al pari di quanto avviene nei *breaching experiment* dell'etnometodologia, volti a sottoporre il soggetto allo *shock* di un imprevisto dinanzi al quale non riesce subito ad attivare una risposta comportamentale organizzata, in queste circostanze artistiche i partecipanti sono chiamati a mettersi in gioco in prima persona e ad improvvisare nello spazio scenico (*key* della *finzione*), a volte, sollecitati anche in modo che non si accorgano di trovarsi all'interno di una cornice pensata appositamente per coglierli di sorpresa (*fabbricazione*) [cfr. Goffman 2006.]. In entrambi i casi, che verranno analizzati, le attese sui ruoli da sostenere, nel *frame* della messinscena, vengono stravolte dal un loro capovolgimento: i teatranti si ritrovano, così, nei panni di guide, conduttori, facilitatori, mediatori, divenendo coloro i quali assistono dell'azione protagonista dello spettatore che, sorpreso, deve riorganizzare, in pochissimo tempo, la propria condotta. Di questi esempi, riporterò, dunque, brevi descrizioni e note, tratte dai miei diari di lavoro come artista e dai diari etnografici degli studi che ho condotto a supporto di un'analisi svolta sulle strutture di esperienza e dei significati. Concentrandosi su una critica dei ruoli e delle disfunzioni sociali, questo tipo di teatro, si mostra particolarmente adatto ai fini della sociologia, poiché mette a punto giochi di decostruzione delle convenzioni di *senso comune* e dei pregiudizi, etichettamenti e cliché propri di certi immaginari collettivi, proponendo azioni di rottura dei codici di interazione di situazioni definite. Un *modus operandi* che apre al sociologo una via innovativa, a volte ludica, che egli può intraprendere per esplorare l'agire sociale da una prospettiva inusuale e per raccogliere dati e informazioni necessarie alle sue ricerche, in quanto esso è in grado di fornire risposte anche in assenza di parole, davanti ai silenzi di vissuti colmi di orrore e dolore, con l'immediatezza del racconto vivo delle immagini fisiche.

## 2. *Parodo*

Ma prima di entrare nel merito dei casi specifici, che seguiranno nel prossimo paragrafo, desidero, brevemente, ripercorrere i passaggi teorici di questo modello sperimentale capace di svelare i processi di costruzione intersoggettiva della realtà. Per farlo occorre, innanzitutto, applicare le prime distinzioni concettuali alla natura stessa delle rappresentazioni (qui intese nel loro complesso come insieme delle prassi teatrali: spettacoli, improvvisazioni, giochi, esercizi). Riprendendo Goffman, si può ricondurne le famiglie a due specie: quella più numerosa delle *finzioni* palesi e quella delle *fabbricazioni* nascoste sotto l'apparenza di una percepita normalità, in altre parole, di *inganni* architettati appositamente dagli attori nei confronti di un pubblico ignaro, come certe opere del *metateatro* pirandelliano, descritte dallo stesso sociologo canadese [Goffman op. cit.], o come avviene nel più recente *teatro invisibile* di Boal [1993].

Si prenda, innanzitutto, in esame la prima tipologia, quella che racchiude la maggioranza delle espressioni drammatiche.

Parafasando Thomas [cfr. 1929], una *finzione* è quanto interpretato come tale da parte di coloro che partecipano della circostanza “finta” e che, generalmente, produce conseguenze che sottendono a questa attribuzione in termini di azioni e atteggiamenti. In altre parole, si è tutti coscienti che la morte del protagonista è la morte del personaggio e non di colui che lo interpreta, perché la situazione nella quale ci si trova, la sua *cornice cognitiva*, è quella dell’“evento teatrale” o della “performance” a prescindere dal luogo in cui si svolge, se al chiuso o all’aperto, se in ambienti tradizionalmente preposti alla sua esecuzione o allestiti per l’occasione. Tuttavia, questa consapevolezza non è sempre accompagnata dagli stessi effetti sul piano dell’organizzazione del comportamento individuale: in qualsiasi momento può avvenire un *rekeying* spontaneo, ovvero una nuova messa in chiave, che realizza un processo cognitivo di trasposizione dei significati dal regno della *finzione* a quello della vita quotidiana. Negli spettacoli, per così dire, tradizionali, dove la platea non ha un ruolo attivo negli eventi narrati, ciò si verifica quando lo spettatore entra in una *dimensione riflessiva* che lo porta a ricondurre la trama, o le azioni e i moventi dei personaggi, al proprio vissuto personale, utilizzando il palcoscenico come termine di paragone rispetto al proprio bagaglio

esperienziale. Condizione completamente diversa da quella di un assorbimento totale, dovuto ad una immedesimazione sul piano esclusivamente emotivo, che lo induce ad un difficile esercizio di autocontrollo delle proprie manifestazioni spontanee, per non correre il rischio che, divenendo eccessive, rompano il *frame* della *finzione* e subiscano la censura e il disappunto dell'equipe di persone che coopera per mantenere inalterato lo *status quo*. Le regole rigide del rispetto del principio della *quarta parete* e tutti quei casi dove, in linea di massima, il confine tra chi si esibisce e chi guarda l'esibizione è più marcato, sostengono il paradosso del voler innescare una reazione emotiva nello spettatore, ma non tale da influire, contemporaneamente, sulla realtà che si trova oltre l'incorniciamento dell'arcoscenico. Tuttavia, anche un eventuale assorbimento totale non pregiudica la funzione riflessiva esercitata a posteriori dalla messinscena o la possibilità che favorisca, sul momento, l'insorgere di dubbi e perplessità sull'andamento delle cose del mondo, poiché la finzione, come *key* fondamentale, consente all'individuo una intima rielaborazione, nella quale il reale viene costruito retrospettivamente perché richiamato dalla scena. Difatti, l'azione trattata come imitazione dichiarata di un'attività meno trasformata non esclude la consapevolezza che da essa possano provenire istruzioni pratiche. Pertanto, considerato il teatro una piega della realtà, un riconoscimento delle attribuzioni di senso, che avviene all'interno della finzione scenica, permette la loro individuazione anche all'esterno di essa.

A questo proposito, desidero condividere il ricordo di ciò che mi fu detto al termine di uno spettacolo, che eseguimmo lo scorso anno con la compagnia, sul tema delle morti nel Mediterraneo e che mi sento di riportare qui di seguito perché particolarmente significativo e, al contempo, esplicativo di quanto appena detto: «Guardando voi che stavate lì a parlare del vostro ultimo viaggio insieme e delle vostre cose, ignorando completamente le immagini sullo schermo di tutti quei migranti morti in mare, mi sono reso conto che è ciò che faccio io, più o meno ogni giorno, quando sono a pranzo a tavola con la mia famiglia. Il bello è che noi, spesso, nemmeno parliamo.»<sup>1</sup> Questa affermazione, mostra chiaramente

---

1. Commento di uno spettatore, estratto dalla nota del diario di lavoro del 17 giugno 2016, allo spettacolo dal titolo *Una questione di peso*, regia collettiva a cura dell'Associazione culturale Emergenti Visioni, tenutosi il giorno prima a San Giovanni in Fiore (CS) all'interno del *Festival, il teatro ti slancia*.

come il potenziale di riflessività contenuto in una creazione artistica, sia una proprietà intrinseca di tutte le rappresentazioni: delle finzioni palesate che coinvolgono più o meno direttamente lo spettatore, così come di quelle che assumono la forma ingannevole della fabbricazione. Ora, se questo pensiero profondo è scaturito da una messinscena fruita in visione frontale, per così dire “classica” del palcoscenico, che consente all’uditorio, tutto sommato, una gamma piuttosto ridotta di reazioni, cosa avviene in quegli interventi drammaturgici, sui quali qui ci si vuole soffermare, in cui è prevista la partecipazione attiva del pubblico alla loro realizzazione attraverso l’esternazione di atteggiamenti spontanei?

Gli esempi che tratterò nel prossimo paragrafo mostreranno, per l’appunto, come il coinvolgimento diretto, consapevole (*finzione*) o inconsapevole (*fabbricazione*), provochi uno *shock cognitivo* in chi ne è il destinatario; uno spaesamento che ne determina le risposte più immediate e non organizzate generando, successivamente, un *rekeying* forzato della situazione, indotto dagli stimoli esperiti [cfr. Schutz 1979, Goffman 2006; Garfinkel 2004]. Queste occasioni consentono di osservare come lo *shock* trasformi le relazioni nel contesto, favorendo non solo l’emersione di alternative inedite ma, come spesso accade, anche rifiuti, abbandoni, tentativi di adattamento o di ripristino della situazione iniziale. A spiegarlo è Garfinkel asserendo che il mutamento radicale di un set normativo, dato da una discrepanza tra eventi attesi ed eventi verificatisi, possa causare la momentanea incapacità di capire cosa stia succedendo e di comprendere il proprio ruolo agendo di conseguenza, nell’incertezza di una condivisione collettiva che, proprio perché tale, può lasciare il posto, anche, al sorgere di nuove solidarietà [cfr. Garfinkel 2004.].

Appare, quindi evidente che le somiglianze con le prassi dell’etnometodologia fanno di questo tipo di teatro uno strumento molto efficace, ovviamente, al contempo, estremamente delicato da usare, proprio perché il non sapere quali siano i codici da seguire nell’interazione, rende difficile un controllo del clima di sfiducia generalizzato nel quale riversano gli individui che vi sono sottoposti.

In ogni caso, infatti, che si realizzi come *finzione* o *fabbricazione*, per quanto molto diverse tra loro poiché nelle seconde è l’intera cornice situazionale ad essere messa in discussione, il ribaltamento della storica suddivisione dei compiti tra attore e spettatore e il rovesciamento delle parti, provoca la rottura delle consuetu-

dinarie norme di condotta tra osservatori e osservati, concretizzandosi in un cambio di registro che, vigorosamente, tira fuori quello che, nella vita di tutti i giorni, rimane sepolto sotto l'oblio del *sensu comune*: le strutture cognitive che portano alla graduale oggettivazione dei processi soggettivi che condizionano, in modo inconsapevole, le nostre azioni, promuovendo l'iniziativa dei partecipanti nella creazione di nuove *province di significato*. Le *routine*, che scandiscono i ritmi della vita, consentono di dare sempre tutto per scontato, sospendendo una dimensione interrogativa originaria del *dubbio* che, altrimenti, porterebbe a chiedersi, ogni giorno, il perché delle cose: di quelle pratiche, come ci si abbottona la giacca, o di tutte le interpretazioni che si nascondono dietro l'uso comune di una parola [cfr. Schutz 1974]. In tutto questo, il teatro, mandando e demandando messaggi come *meta-commento* [Geertz 1988], favorisce la riflessione critica del sé del soggetto, nella sua dimensione di singolo, e insiste, maggiormente, sulla sua identità sociale e il contesto culturale che costituisce, *de facto*, la realtà che lo circonda, divenendo un mezzo per osservare all'opera, modi di pensare e di agire diffusi. L'esempio che riporterò adesso mostrer, infatti, come un semplice esercizio possa riattivare dubbi e quesiti sotto le ricette pronte del vivere quotidiano: «A quel punto il conduttore ci chiese: – vorrei che sperimentaste una camminata diversa – Una camminata? Come si sperimenta una camminata?. Ci siamo scambiati uno sguardo incredulo tra di noi, indecisi su cosa fare esattamente per eseguire l'esercizio. È incredibile vedere con quanta facilità la parola “diversa” associata ad un'azione tanto semplice come “camminare” possa generare l'incapacità stessa di farlo. Più continuavo a chiedermi come si potesse camminare in modo diverso, più non riuscivo a muovere un passo. Poi, all'improvviso ho pensato agli animali, ad un ubriaco e, infine, ad un bambino»<sup>2</sup>. L'estratto è rappresentativo di un momento di smarrimento momentaneo che si verifica piuttosto di frequente nei *training*, nei laboratori, nelle semplici prove teatrali. Nello specifico, nonostante la chiara finalità di questo esercizio si presenti come quella di allenare il corpo a sostenere quante più caratterizzazioni possibili di eventuali personaggi, la sensazione di inadeguatezza, che si manifesta nel tentativo di mettere in pratica una

---

2. Commento mio, estratto dalla nota del diario di lavoro del 2 dicembre 2012, redatto a seguito della partecipazione al laboratorio teatrale dal titolo *The Boats* a cura di João Garcia Miguel, tenutosi, lo stesso giorno, presso il Teatro dell'Acquario di Cosenza.

indicazione insolita, è l'esito visibile di una forma di resistenza esercitata dalle *abituallizzazioni* sviluppate come risposta funzionale all'organizzazione dell'esistenza [cfr. Berger, Luckmann 1969]. La citazione, inoltre, contiene un ulteriore dato degno di nota: attesta come, subito dopo, per superare l'*impasse*, si faccia sempre ricorso a tutto il bagaglio delle proprie conoscenze ed esperienze reali, alla ricerca di soluzioni verosimili. Queste però, a ben vedere, non sono le uniche ammesse dall'esercizio, poiché, probabilmente, i personaggi di un dramma fantastico camminerebbero in modo totalmente differente rispetto ad un essere umano o ad altri esseri viventi conosciuti sul pianeta terra. Se ne trae la conclusione che l'arte mostra altre realtà, non solo insegnando a scavare in profondità delle cose con cui si ha familiarità a diversi livelli, ma anche ad esperire l'inesperibile dando consistenza al pensiero creativo, vera sorgente del cambiamento sociale.

### 3. *Episodi e stasimi*

Quanto detto sinora lascia già intravedere l'utilità che certi strumenti performativi potrebbero assumere nelle attività empiriche del sociologo, in quanto offrono lui un ampio spettro di osservazione di azioni e processi di interpretazione, nominazione, interiorizzazione. Tuttavia, fornirò ulteriori elementi per corroborare tale convinzione, mediante l'introduzione dei due casi scelti a rappresentanza di *finzioni e fabbricazioni* che meglio si prestano a tale operazione, rispettivamente: il *Teatro del Lemming* (d'ora in poi soltanto *Lemming*) e il *teatro invisibile*.

Il lavoro della compagnia del *Lemming* si è sempre contraddistinto per l'estrema originalità con cui, sin dalla sua nascita nel 1987, attua un coinvolgimento del suo pubblico, sia sul piano fisico che su quello emotivo, attraverso il linguaggio del mito, preso a «lente di ingrandimento sulla condizione dell'individuo» [Munaro 2010, 9] e messo a servizio di una indagine di matrice socio-antropologica svolta con estrema scientificità. Innanzitutto, le sue opere sono rivolte ad un numero ridotto di fruitori che varia a seconda della messinscena: cento, trenta, venti, nove, fino ad arrivare all'*Edipo: tragedia dei sensi per uno spettatore*, replicato più di mille volte. Secondariamente, alla fine di ogni replica, le reazioni e le impressioni del singolo soggetto, chiamato, dopo essere stato bendato, a reagire sulla

scena agli stimoli dei performer, vengono annotate, con lo stesso accurato rigore di una ricerca etnografica, nei quaderni di lavoro degli attori e riportate anche nei commenti di feedback rilasciati dagli stessi partecipanti.

La compagnia ne vanta una lunga raccolta iniziata nel 1996, con il primo allestimento, e, in parte, pubblicata nel 2010. Le descrizioni presenti in alcune di queste note hanno consentito una più chiara comprensione di quanto succede in questa peculiare drammaturgia, insieme a tutte le impressioni che io stessa ne ho ricevuto, sottoponendomi ad essa. Vi si evince, da subito, la comune sensazione di *shock* iniziale dovuta al ritrovarsi, prima, spogliati di alcuni effetti personali, poi, privati della vista per quasi tutta la durata del percorso sensoriale. «Passi per le scarpe. Ma l'orologio dove dovrei lasciarlo? A chi? Perché? Siamo nell'anticamera di un teatro o di una sala operatoria?» [ivi, 102] ha scritto una giornalista che vi ha preso parte dimostrando quanto, già prima ancora di essere bendati, si rimanga stupiti e riluttanti dinanzi alla richiesta di compiere il rito di abbandono delle cose superflue. In seguito, con il sopraggiungere della cecità, e trovandosi, quindi, ad impersonare Edipo in balia del proprio destino, tutto quel mondo che prima appariva conosciuto e familiare non lo è più: non lo sono gli oggetti, la percezione dello spazio intorno, né quella delle stesse estremità del proprio corpo, totalmente distorta. Tuttavia, a mutare, in modo repentino, è, indubbiamente, il rapporto con l'altro, che si fa ancoraggio, in questa sconcertante esplorazione dell'ignoto, anche nel semplice tocco di una mano.

Gli elementi del reale viaggiano con quelli immaginati, in una delimitazione comunque chiara dei loro confini, data dallo scarto che si stabilisce tra l'esperienza della cosa così come la avverte il senso del tatto e la memoria "sociale" che si ha di essa, della sua forma e consistenza, della sua funzione e del suo utilizzo. Guidato, accompagnato, poi aggredito e consolato, infine, abbandonato, Edipo vive la propria tragedia individuale in relazione costante con l'alterità, con gli attori che, invece, la vista ce l'hanno e la esercitano per insegnargli a farne a meno, nel riconoscimento del coltello che gli mettono in mano e del quale gli fanno percorrere la lama con una lieve pressione del dito; della giostra sulla quale lo fanno salire; del materasso sul quale lo inducono a sdraiarsi; in questa inusuale modalità di apprendimento, *in primis*, del proprio ruolo di protagonisti. Di fatti, spiega ancora Goffman, che è il vedere a permettere «una veloce identifi-

cazione e definizione – un veloce *framing* – di ciò che è successo» [2006, 179], pertanto, la benda sugli occhi amplifica il senso di incapacità di determinare la propria azione. Non sempre, però, si verifica una accettazione dello scambio di posizioni o l'adattamento al nuovo ordine di regole che è andato delineandosi. Sebbene si abbia perfettamente coscienza di partecipare ad uno spettacolo interattivo, per cui si ha consapevolezza che nessuno userà il coltello per pugnalarlo davvero qualcun altro, accade, più volte, che il ricoprire attivamente il ruolo di Edipo si trasformi ugualmente in un atteggiamento di sfiducia nei confronti degli operatori teatrali e di diffidenza nei confronti della circostanza. Ciò è causato dal ribaltamento dei compiti che spettano a ciascuno: un tradimento di aspettative percepito come rottura del patto tacito attore/spettatore. Esattamente, «il giocatore dà per scontato che le regole di base del gioco siano una definizione della sua situazione, il che significa naturalmente una definizione dei suoi rapporti con gli altri» (Garfinkel 2004, 55). A seguito di uno stravolgimento delle norme, c'è chi preferisce perseverare nel tentativo di un ripristino del vecchio codice di comportamento, opponendo resistenza ai performer, sciogliendosi dal loro abbraccio; rifiutandosi di salire sulla giostra; di prendere in mano il coltello; e chi, nell'immobilismo più totale, accetta gli stimoli passivamente, abbandonando le proprie aspettative ma senza scegliere di aderire al nuovo gioco che si è stabilito. In entrambe le circostanze, la consuetudine è estremamente radicata nel soggetto che, essendo l'unico a desiderare un ritorno alle condizioni della normalità, è costretto ad esercitare in solitudine la funzione solitamente svolta dall'intera équipe.

Ma la reazione più violenta non è stata estrapolata dalle pagine della raccolta di commenti pubblicata dalla compagnia, bensì, mi è stata raccontata dalla ragazza alla biglietteria, una volta entrata in confidenza mentre aspettavo il mio turno per *Edipo*. Aveva, infatti, assistito ad una situazione insolita della quale desiderava rendermi partecipe. Mi ha così riferito che, appena il giorno prima, si erano presentati, per “vedere” lo spettacolo, un marito e una moglie. Dovendo entrare uno alla volta, poiché la drammaturgia è concepita per uno spettatore soltanto, lui era entrato per primo e, solo dopo altri trentacinque minuti, all'incirca la durata dell'intera performance, era entrata lei. All'uscita, il marito manifestava segni di aperto gradimento nei confronti del suo coinvolgimento drammaturgico, appariva sereno, rilassato, divertito e, a suo dire, piacevolmente sorpreso. Al

contrario, lei sembrava visibilmente agitata e infastidita, mentre chiedeva a tutti, con fare concitato, dove si trovasse il bagno. Diceva di avere urgente bisogno di acqua e sapone per levarsi di dosso l'odore degli attori e detergersi la pelle dopo il contatto con i loro corpi, ripetendo di essere rimasta molto turbata. Il coniuge, intanto, cercava di calmarla ma lei gli ripeteva, adirata, di non capire perché lo spettacolo gli fosse piaciuto tanto.

L'episodio consente di rintracciare, in questa reazione, due dei quattro *idealtipi* di comportamento delineati da Garfinkel nel *gioco del tris*: quello di accettazione attiva riconducibile al marito e quello di rifiuto della moglie. Ma, altresì da questo racconto si può desumere che: più importante è il ruolo del corpo all'interno di un *frame*, che ne disciplina in modo estremamente strutturato il coinvolgimento, più drastica sarà la risposta di chi vede violata la cornice.

Occorre, poi, chiarire il perché la donna abbia imputato al marito la colpa di aver fruito, gradevolmente, delle condizioni di una circostanza ritenuta "oggettivamente fastidiosa". Anche in questo caso, la risposta va rintracciata in significati stratificati sotto il peso della *routine*. La relazione che intrattiene una coppia, in quanto tale, di fatti, presuppone che i suoi membri condividano la stessa quotidianità, all'interno e all'esterno, delle mura domestiche. Essa è scandita da abitudini precise, orari, modalità di suddivisione dei compiti e degli ambienti, di condivisione degli oggetti. Schutz insegna che la vita domestica ha le proprie regole costanti, che semplificano la complessità del vivere e del convivere. I soggetti non hanno, quindi, bisogno di ridefinire, ogni volta, la medesima situazione o di arrovellarsi nella ricerca di soluzioni alternative a problemi già risolti in precedenza. Tutto questo va, pian piano, costruendo uno stesso modo di sentire tra i membri di un gruppo familiare o di una diade matrimoniale, detto *puro rapporto tra noi*, determinando l'attesa reciproca di un alto grado di prevedibilità dell'azione altrui nei propri confronti, per cui le cose continueranno ad essere quello che sono sempre state. Il rapporto tra moglie e marito non si configura soltanto come interazione faccia a faccia che si consuma nel tempo specifico di ogni singola interazione, come succede con le persone con cui ci si relaziona sporadicamente, al contrario, è costitutivo di un *gruppo primario*, basato su una serie di interazioni intermittenti durante il corso della giornata, che danno per scontato il loro naturale ripristino a partire dal punto esatto in cui erano state interrotte [cfr. Schutz

1979b]. Tornando all'esempio, le aspettative di lei, su questa uscita in compagnia del coniuge, si basavano su un modello routinizzato preciso, ovvero, sulla modalità: "marito e moglie che vanno a vedere uno spettacolo teatrale". Ma la circostanza immaginata è disattesa, innanzitutto, dalla partecipazione individuale alla performance e, secondariamente, aggravata dal capovolgimento del ruolo dello spettatore. A ben vedere, la donna non ha fatto altro che ricorso a quelle ricette pronte che ordinano la sua vita quotidiana, nella relazione con il partner, dando per scontato, non solo, che lui condividesse la sua stessa interpretazione della situazione, ma che la relazione riprendesse da dove era stata interrotta: dal momento della delusione del dover partecipare singolarmente. Riprendendo le argomentazioni di Garfinkel si può ipotizzare che lei non abbia mai sospeso alcun presupposto della vita quotidiana né durante, né dopo l'*Edipo* cosa che, invece, è stata fatta da suo marito, il quale avendo aderito ad un nuovo sistema extraquotidiano, è stato accusato di aver tradito le regole della *routine* e, in sostanza, del comune sentire della coppia.

L'essere sorpresi da qualcosa o da qualcuno, dunque, non sortisce sempre lo stesso effetto, ma lì per lì crea, comunque, una dimensione autentica dovuta ad una reale impreparazione. Fuori dagli attimi dello smarrimento, il *sensu comune* domina nell'ordinarietà dietro la quale la persona può nascondersi a se stessa, occupando, di volta in volta, tutti i ruoli che ricopre ogni giorno, in ogni ambiente che frequenta, in ogni ambito della sua vita; così il trovarsi, di colpo, senza il proprio ruolo, equivale a ritrovare, solo per qualche istante, il senso della persona oltre la maschera. Una maschera che, se indossata e posta al centro di una scena, prende le sembianze di un personaggio che può essere spogliato di tutte le convenzioni, i cliché, le condizioni impostegli dalla società; una *maschera nuda* [cfr. Pirandello 1993] per smascherare l'attore e lo spettatore, entrambi soggetti agenti nel mondo sociale, palesando, così, meccanismi di cui non ci si rende conto.

Questa operazione può risultare maggiormente incisiva se la scena è collocata in un luogo pubblico, in una cornice quotidiana precostituita, alla presenza di un gruppo casuale di persone o di un gruppo specifico, se la si vuole inserire in un contesto di ricerca empirica, del quale si vogliono indagare i comportamenti senza essere visti. Come in una osservazione partecipante non palesata, i recitanti mantengono celata la loro funzione per portare in evidenza le contraddizioni

latenti, i conflitti, i malesseri, le ingiustizie di cui le società sono intrise, suggerendo una presa di posizione ai destinatari. Le *fabbricazioni* di cui si serve il *teatro invisibile* non hanno, in alcun modo, il fine di manipolare la gente, come avviene in altre forme di inganno. Non sono, neppure, gli scherzi delle *candid camera* ai quali sono state, erroneamente, paragonate, essendo totalmente differente la natura del loro fine ultimo: quello di indurre una riflessione su tutte le forme di oppressione, fisica e mentale, esercitate sugli individui, inclusi stereotipi e pregiudizi come categorie che ostacolano la spontaneità. Proprio per i suoi intendimenti, il metodo, da cui sono tratte, prende il nome di *Teatro dell'Oppresso (TdO)* racchiudendo in sé modalità di intervento artistico diversificate, non solo sotto mentite spoglie, atte a favorire iniziative di cittadinanza attiva e promuovere lo sviluppo di comunità dedite alla cura del benessere psicofisico dei loro membri. Questo articolato sistema si serve di un elevato numero di proposte che affrontano, con il gioco dell'improvvisazione, vari tipi di costruzioni discriminanti: discorsi, immagini, notizie giornalistiche, leggi e atti processuali; declinandosi nelle tecniche del *teatro forum*; *teatro immagine*; *teatro giornale*; *teatro legislativo* e in una serie di altre attività utili per non lasciarsi sopraffare dall'agire quotidiano<sup>3</sup>. Nella versione originale del *teatro invisibile*, così come ideata dal suo creatore Augusto Boal, il canovaccio delle scene da realizzare dinanzi a tutti è pensato, dettagliatamente, a monte, tenendo conto delle battute chiave necessarie a concertare le entrate e le uscite dei performers, i quali, durante l'esecuzione, mantengono comunque un ampio livello di autonomia proprio perché non sanno cosa aspettarsi dagli eventi. Il tema scelto per essere rappresentato verrà, così, introdotto e mantenuto fino alla fine, evitando che la natura artificiale della sua esecuzione venga svelata. Più l'argomento è incentrato su una problematica diffusa che può toccare, nel profondo, le corde di ciascuno, più gli interventi del pubblico saranno insistenti.

In *Razzismo II: la donna nera*, Boal descrive in che modo, a Stoccolma, i suoi collaboratori abbiano inscenato questo inganno su un battello pieno di passeggeri. Protagonisti sono una donna di colore, sedutasi su un posto ben visibile al centro della cabina, un italiano, una donna ubriaca, un impiegato e, infine, un altro attore complice, collocati in punti diversi dello spazio disponibile. L'italiano, quindi, si avvicina alla donna di colore per infastidirla, facendole pesare il fatto

---

3. Per un approfondimento del Teatro dell'Oppresso: Boal [1993; 2011].

che lei sia seduta e lui no, ponendo la questione sul piano razziale. Lei, seppure furiosa, si alza lasciando il posto a lui che si mette a leggere il giornale come se nulla fosse. A questo punto delle dinamiche, esordisce l'ubriaca che, avendo udito le argomentazioni dell'italiano, rivendica il proprio diritto al posto come cittadina svedese. Conquistata la seduta, è la volta dell'impiegato che, pronto a reclamarla, sottolinea l'improduttività di chi trascorre il proprio tempo bevendo. Intanto la gente interviene nel dibattito commentando, ora a favore di quello, ora di quell'altro discutendo di diritti, razzismi e discriminazioni. Ma, intanto, è giunto il turno del complice che cerca di convincere la donna nera a ritornare al suo posto mentre lei rifiuta sdegnata, ormai, per l'umiliazione che ha dovuto subire. Il tutto si conclude con una protesta dei passeggeri che, ad uno ad uno, si alzano dal proprio posto, rimanendo in piedi in segno di solidarietà nei confronti della donna di colore. Il regista brasiliano chiude il racconto svelando la confessione dell'attore che aveva interpretato la parte dell'impiegato e che, al termine dei lavori, gli aveva rivelato di aver temuto per la propria incolumità, di aver avuto paura, probabilmente, di un linciaggio.

Benché datato, perché riconducibile al periodo di attività dell'*Oppresso* che va dal 1977 al 1979, l'episodio è significativo, poiché in esso vi si scorgono elementi comuni a tutte le *fabbricazioni*. La confusione sorta dal fare recitativo lascia, primariamente, inermi coloro i quali vi stanno assistendo, increduli per la gravità dei contenuti delle affermazioni che sentono proferire e, contemporaneamente, incapaci di compiere subito un'azione risolutiva del conflitto. Prima dell'intervento del complice, che ha il compito di riportare l'attenzione sul dato pratico derivante dal "qualcuno, intanto, è rimasto in piedi", le persone sono impegnate nella difesa, ciascuno nell'ordine della propria sensibilità, di questo o quel punto di vista. Ancorati al proprio ruolo di passeggeri, questi non si lanciano in una rideterminazione immediata delle loro condotte, ma parlano di razzismo senza aderire al nuovo *frame* conflittuale che è andato configurandosi. Ciascuna posizione appare conservativa del normale andamento delle cose, sebbene, sia ugualmente avvenuto un *keying* dei significati. E tutto questo Boal doveva averlo previsto avendo inserito nel canovaccio, sin dall'inizio, la figura dell'attore che cerca di convincere la donna di colore a sedersi nuovamente, fornendo lo stimolo agli altri per prendere in mano la situazione.

Nell'intervento, più recente, di *Ronda Anomala*, improvvisato nel 2009 dalla compagnia *Re Nudo* di San Benedetto del Tronto, le cose vanno invece diversamente. Il tema scelto è la legge sull'introduzione delle ronde cittadine per ragioni di sicurezza. Il gruppo recitante, quindi, si riversa nelle vie della città, "armato" solamente del cospicuo numero dei partecipanti, con indosso una maglietta nera e la scritta "Ronda" sopra, sfilando sul corso principale e destando l'interesse e la curiosità dei passanti. La compattezza di questa grande "macchia nera", che si muove unita senza disperdersi, inizia, man mano, a suscitare preoccupazione in chi la osserva. La situazione si surriscalda quando i presunti controllori della sicurezza chiedono ad una giocoliera di interrompere il proprio gioco con le palline, perché sprovvista di autorizzazione. Qualcuno si avvicina per prendere le sue difese, minacciando di chiamare la polizia, e, dopo un po', una piccola folla si raduna in sostegno della ragazza. Rispetto al racconto precedente, la reazione agli stimoli appare più veloce ed efficace alla risoluzione del problema. Infatti, il numero e il modo di fare compatto, nonché l'abbigliamento degli attori, scelto appositamente affinché venisse connotato politicamente, sono stati percepiti come indizi di una reale minaccia alla libertà di tutti i cittadini che, sentendosi chiamati in causa, sono intervenuti. Emerge, con evidenza, in questo episodio quanto, in situazioni di folla, l'équipe eserciti con maggior vigore la propria funzione in risposta allo smarrimento causato dallo *shock* "collettivo".

*Il teatro invisibile* non è che una delle tecniche appartenenti al complesso sistema dell'*Oppresso*, messo a punto da Boal, che altrove ho definito come un vero e proprio *etnometodologo teatrale*. La funzionalità di questo metodo per le attività del ricercatore sociale ne fa già un approccio molto diffuso negli ambienti dell'apprendimento educativo e dell'accoglienza. Personalmente, ne ho fatto uso, in più occasioni: come supporto ad altre strategie di inclusione sociale con gruppi etnici differenti e in contesti di studio del fenomeno della dispersione scolastica. In generale, si mostra particolarmente ideale per un approfondimento delle dinamiche relazionali e interpretative di soggetti che manifestano una qualche forma di disagio sociale, un senso, appunto, di oppressione.

#### 4. Esodo

Questi esempi, brevi ma carichi di spunti per ulteriori osservazioni, non sono che una piccola testimonianza tra le tante offerte da un impiego sociologico della pratica recitativa e del materiale da essa prodotto. Stralci, ricavati dai risultati di analisi e ricerche complesse, con i quali ho cercato, ugualmente, di portare in evidenza quelle somiglianze alla base del legame che lega la sociologia e il teatro, ma, soprattutto, l'empirismo delle scienze sociali all'innovazione artistica e alle sue metodologie. Potenzialità cui la scienza della società può ricorrere, come insieme di dispositivi, per svelare i meccanismi inconsapevoli che, nell'atteggiamento quotidiano, vengono ignorati dagli attori sociali. La partecipazione alle sessioni teatrali di questi gruppi, ai loro spettacoli e laboratori, ma anche le esperienze avute nel corso della mia pratica artistica, mi hanno consentito di cogliere e apprezzare quella capacità di alcune compagnie teatrali di sollevare perplessità, indurre riflessioni e fungere da stimolo ai comportamenti osservabili degli individui, poiché i diversi regni che la finzione scenica può mostrare, infatti, attivano forme riflessive di pensiero sulla propria, l'altrui condotta e sulla circostanza stessa.

Comprendo bene le argomentazioni di chi si mantiene scettico rispetto ai risultati cui alcune contaminazioni di saperi potrebbero portare, tuttavia, una *sociologia teatrale* consapevole dei propri fondamenti epistemologici, può accogliere prassi empiriche che ne facilitino le scoperte in termini di sapere e conoscenza scientifica; una sociologia capace di fare tesoro delle tecniche messe a disposizione dal teatro ma, allo stesso tempo, in grado, attraverso esse, di svolgere le indagini conoscitive proprie della sua "vocazione", per riprendere i termini di Gurvitch. Essendo il fare drammatico una pratica sociale che nasce da un movente che poi sedimenta, liberare l'arte dall'arte vuol dire andare oltre l'immanenza della sua composizione estetica per donarle, nuovamente, lo statuto di "rappresentazione del reale", intriso di interazioni simboliche, *sensu comune*, relazioni intersoggettive tra agenti; comprenderne la forza che in esso è contenuta, per interiorizzare l'esteriorità ed esteriorizzare l'interiorità.

Senza correre il rischio di tradire il principio di avalutatività di cui deve nutrirsi, lo scienziato sociale può servirsi di questi strumenti per esperire l'esistenza di altre forme del reale, privandole del loro presunto assolutismo dogmatico, in

altre parole, facilitando la comprensione del mutamento e contribuendo a ridurre la complessità della modernità attraverso l'analisi delle azioni sociali. Il teatro può considerarsi mezzo privilegiato di osservazione interazionale della realtà e delle sue costruzioni superando il limite, proprio, della rappresentazione intesa come mera riduzione del reale ad un codice rappresentativo. In questo senso si può affermare che «l'azione teatrale intesa quale comunicazione sociale può contribuire attraverso elementi di conoscenza a formare una coscienza diversa da quella precedentemente posseduta.» [Vallauri 1988, 319].

*Riferimenti Bibliografici*

BARBA E.

(1996), *Manifesto del Terzo teatro in Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milano (ed. or. 1976).

BERGER P. L., LUCKMANN T.

(1969), *La realtà come costruzione sociale*, il Mulino, Bologna (ed. or. 1966).

BOAL A.

(2011), *Il teatro degli oppressi, Teoria e tecnica del teatro*; Edizioni La Meridiana, Molfetta (BA) (ed. or. 1974).

(1993) *Il poliziotto e la maschera*, Edizioni La Meridiana, Molfetta (BA).

DUVIGNAUD J.

(1974), *Le ombre collettive. Sociologia del teatro*, Officina, Roma (ed. or. 1965).

FREIRE P.

(1971), *La pedagogia degli oppressi*, Mondadori, Milano (ed. or. 1970).

GARFINKEL H.

(2004), *La fiducia. Una risorsa per coordinare l'interazione*, Armando Editore, Roma (ed. or. 1963).

(1967), *Studies in Ethnometodology*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs.

GEERTZ C.

(1988), *Antropologia interpretativa*, il Mulino, Bologna (ed. or. 1973).

GOFFMAN E.

(1969), *La vita quotidiana come rappresentazione*, il Mulino, Bologna (ed. or. 1959).

(2006), *Frame Analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, Armando Editore, Roma (ed. or. 1974).

GURVITCH G., SERINO M. (A CURA DI)

(2011), *Sociologia del teatro*, Edizioni Kurumuny, Lecce (ed. or. 1956).

MELDOLESI C.

(1986), *Ai confini del teatro e della sociologia*, in *Teatro e Storia*, 1, Bulzoni, Roma.

MELUCCI A.

(1997), *Prefazione*, (a cura di), in A. Tota, *La Etnografia dell'arte: per una sociologia dei contesti artistici*, Ledizioni, Milano 2011.

MORENO J.L.

(1946), *Psychodrama*, Vol. I, New York, Beacon House.

(1953), *Who shall survive? Foundations of Sociometry, Group Psychotherapy and Sociodrama*, Beacon House, New York.

SCHUTZ A.

(1974), *La fenomenologia del mondo sociale*, Bologna, il Mulino, (ed. or. 1932).

(1979a), *Sulle realtà multiple*, in *Saggi sociologici*, Utet, Torino, (ed. or. 1979a).

(1979b), *Il reduce*, in *Saggi sociologici*, Utet, Torino, (ed. or. 1945b).

SHEVTSOVA M.

(2009), *Sociology of theatre and performance*, QuiEdit, Verona.

THOMAS W., THOMAS D. S.

(1929), The child in America: behavior, problems and programs, in Blanchard P., *Journal of the American institute of criminal law and criminology*, vol.20, n.2, Aug 1929, pp. 314-316, Northwestern University press, (op. or. 1928).

TURNER V.

(1986), *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York: Performing Arts Journal Publications, trad.it. *Dal Rito al Teatro*, il Mulino, Bologna (ed. or. 1982).

VALLAURI C., DELDIME R., DI MEO E. (A CURA DI)

(1988) *Premier Congrès Mondial De Sociologie du Théâtre*, Bulzoni Editore, Roma.

YUVAL-DAVIS, N. AND KAPTANI, E.

(2008), *Identity, Performance & Social Action: Participatory Theatre Among Refugees*, in Whetherell, M. (ed.), *Identity and Social Action*, Palgrave, London.