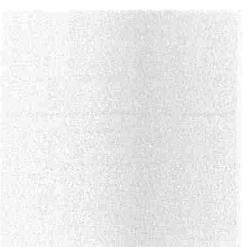




Il presente volume è pubblicato in open access, ossia il file dell'intero lavoro è liberamente scaricabile dalla piattaforma **FrancoAngeli Open Access** (<http://bit.ly/francoangeli-oa>).

FrancoAngeli Open Access è la piattaforma per pubblicare articoli e monografie, rispettando gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto. Oltre a garantire il deposito nei maggiori archivi e repository internazionali OA, la sua integrazione con tutto il ricco catalogo di riviste e collane FrancoAngeli massimizza la visibilità, favorisce facilità di ricerca per l'utente e possibilità di impatto per l'autore.



PUBBLICO, PROFESSIONI E LUOGHI DELLA CULTURA

Teatro, Comunità e Innovazione

Venti anni di SCT Centre

**A cura di Alessandro Pontremoli,
Alessandra Rossi Ghiglione, Giulia Alonzo**

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio "Informatemi" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

FrancoAngeli 

Indice

Introduzione di <i>Alessandro Pontremoli, Alessandra Rossi Ghiglione,</i> <i>Giulia Alonzo</i>	pag. 9
---	---------------

Parte 1
Introduzione

1. Intervista ad Alessandro Pontremoli di <i>Giulia Alonzo</i>	» 15
2. Intervista ad Alessandra Rossi Ghiglione di <i>Giulia Alonzo</i>	» 24
3. Arte, ricerca e formazione: SCT Centre tra storia e numeri di <i>Giulia Alonzo</i>	» 38

Parte 2
Sfide e intersectorialità

1. Fragilità e Teatro Sociale e di Comunità di <i>Giulia Innocenti Malini</i>	» 59
2. Il teatro e la partecipazione civica nella costruzione di comunità urbane, tra Welfare Culturale e produzione artistica di <i>Roberta Paltrinieri</i>	» 78
3. L'innovazione di comunità come dispositivo trasformativo. Spazio BAC, il luogo in cui si radica il cambiamento di <i>Tiziana Ciampolini</i>	» 90

Copyright © 2024 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Pubblicato con licenza *Creative Commons Attribuzione-Non Commerciale-Non opere derivate*
4.0 *Internazionale* (CC-BY-NC-ND 4.0)

*L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel
momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso
dell'opera previste e comunicate sul sito*
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>

Stampa: Ceca Industrie Grafiche, Via Monteferrato, 54 - 20098 San Giuliano Milanese (MI).

4. Mille candele per il San Giovanni.
Morte e resurrezione da un male incurabile
di *Rossana Becarelli*

pag. 104

5. *SCT Centre: un centro per la promozione della Salute nella Comunità attraverso il Teatro*
di *Marta Reichlin*

» 112

6. *Pedagogia a/e/è teatro*
di *Pier Cesare Rivoltella*

» 121

7. *Il teatro nei contesti di emergenza e di cooperazione e sviluppo*
di *Egidio Dansero, Riccardo Giovanni Bruno*

» 133

Parte 3 Teatralità

1. *Drammaturgie di passi, di soglie, di racconti. Le performance site-specific di SCT Centre*
di *Roberta Carpani*

» 145

2. *Il teatro, «sventura attraversabile». Scrittura e ruoli del dramaturg nel Teatro Sociale e di Comunità*
di *Davide Cioffrese*

» 157

3. *La Parata del Minestrone, ovvero il gioco sovversivo del teatro*
di *Fabrizio Fiaschini*

» 167

4. *Gioco dell'OCA Remix*
di *Oliviero Ponte di Pino*

» 179

5. *La formazione in Teatro Sociale e di Comunità*
di *Giulia Innocenti Malini*

» 197

6. *Interdisciplinarietà e competenze trasversali all'Università degli Studi di Torino: un processo generativo fra ricerca, didattica e terza missione*
di *Rita Maria Fabris*

» 205

Parte 4 Storica culturale

1. *L'organizzazione olografica e ambidestra*
di *Lucio Argano*

pag. 215

2. *SCT Centre: vent'anni dentro, con, per la comunità*
di *Claudio Bernardi*

» 236

3. *Arte e Audience Engagement tra dimensione locale ed europea*
di *Alessandro Bollo*

» 247

4. *Torino: l'innovazione artistica e sociale in dialogo con le politiche culturali della città*
di *Francesco De Biase*

» 258

5. *Per un osservatorio culturale proattivo*
di *Antonio Taormina*

» 269

Progetti 2003-2023 SCT Centre

» 279

1. Drammaturgie di passi, di soglie, di racconti. Le performance site-specific di SCT Centre

di Roberta Carpani¹

1. Un filo rosso nella storia di SCT Centre: le performance site-specific

Nella storia ventennale di *SCT Centre*, un filo rosso congiunge alcuni progetti di Teatro di Comunità, nei quali la drammaturgia del gruppo è forgiata nell'intreccio con la drammaturgia degli spazi, in una prospettiva che elabora e rende visibile il vissuto delle comunità mentre valorizza i luoghi e le comunità che li abitano. Il dispositivo drammaturgico, come accade nelle prassi di Teatro Sociale e di Comunità,² affonda le radici nella storia e nell'esperienza dei soggetti che compongono i gruppi, ma si misura anche con i significati e le azioni suggerite dai luoghi in cui i gruppi risiedono e che si aprono agli spettatori perché l'esperienza performativa sia innanzitutto un incontro e una relazione. Lungo il percorso storico di *SCT Centre*, indichiamo quattro progetti che ben esemplificano le ragioni, le forme, gli esiti di queste prassi di intervento performativo: *Sotto il segno del cancro*, progetto per l'ospedale oncologico San Giovanni Antica Sede di Torino, sviluppato in diverse tappe fra il 2006 e il 2010; *Saving the Beauty*, performance itinerante per il Distretto Sociale Barolo di Torino, realizzato nel 2015-2016; *Albergo*

1. Professore Associato in Discipline dello Spettacolo presso la Facoltà di Lettere e Filosofia presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

2. Tra i riferimenti essenziali: Bernardi C. (2004), *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma; Pontremoli A. (2005), *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, UTET, Torino; Rossi Ghiglione A. (2013), *Teatro sociale e di comunità. Drammaturgia e messa in scena con i gruppi*, Dino Audino, Roma; Innocenti Malini G. (2021), *Breve storia del teatro sociale in Italia*, Cue Press, Imola. Si veda anche la sezione su Teatri e interazione sociale in Guccini G., Petrin A. (a cura di) (2018), *Thinking the Theatre. New Theatreology and Performance Studies*, Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna; Bernardi C., Innocenti Malini G. (a cura di), *Performing the Social. Education, Care and Social Inclusion through Theatre*, FrancoAngeli, Milano, 2021; Fiasechini F. (a cura di) (2022), *Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale*, Bulzoni, Roma.

della luce, progetto per il centenario della Fondazione OTAF nella Svizzera italiana, portato a compimento nel 2016-2018; *Passo dopo passo. Per grazia ricevuta*, performance *site-specific* itinerante per il Santuario di Oropa, realizzata nel 2023.³

C'è un orizzonte teorico in cui possiamo collocare le forme di teatro di comunità promosse da *SCT Centre*: possiamo riconoscerlo nel «teatro delle forme aperte» che Sisto Dalla Palma ha delineato in alcuni scritti degli anni Novanta (Dalla Palma, 2001, p. 121), osservando la transizione teatrale in quello scorcio di fine secolo. Dalle riflessioni di Dalla Palma, ne cogliamo i tratti essenziali: si tratta di pratiche teatrali in cui il pubblico si declina come una «presenza che si istituisce come un coro» (ivi, p. 122), con una definizione in cui si leggono in controluce gli insegnamenti del maestro di Dalla Palma, Mario Apollonio, che fu anche uno dei fondatori della disciplina teatrale nell'«accademia italiana». Entro tali pratiche, Dalla Palma ravvisava la tensione verso una «partecipazione attiva», con un termine che anticipava largamente le tendenze attuali. Dalla Palma osservava che mentre mutava l'«attitudine del gruppo di spettatori, cambiavano anche le forme teatrali esperite e la scena della "parola chiusa" lasciava il campo alla forma aperta, alla teatralità diffusa che si dislocava al di fuori degli spazi specializzati dei professionisti, alla creazione partecipativa che prendeva origine da "una scrittura conviviale e festiva" che agiva «in modo alternativo rispetto alla circolazione della rappresentazione come prodotto in cui l'essenza della scrittura chiusa apre inesorabilmente la strada alla mercificazione dello spettacolo» (ivi, p. 132). Nell'orizzonte che Dalla Palma intuiva e tratteggiava trent'anni fa, il mutamento si apriva a una rifondazione dell'esperienza della scena: Dalla Palma indicava la necessità di un «teatro festivo» (ivi, p. 135) che doveva manifestarsi in luoghi aperti e spazi disponibili per altre funzioni, entro contesti temporali forti e celebrativi; sottolineava l'esigenza che si affermassero nuovi professionisti, «operatori di creatività» capaci di «aggregare attitudini espressive, diverse di singoli, di gruppi, in tempi e spazi festivi» (ivi, p. 135); prefigurava l'avvento di una «teatralità diffusa [...] capace di far emergere

3. Si veda www.socialcommunitytheatre.com/it/progetti/.

4. È indispensabile quanto meno rinviare a uno degli studi fondamentali di Apollonio, spazio di riflessione storica e di teoresi sulla nozione di coro: mi riferisco ad Apollonio M. (1956), *Storia dottrina prassi del coro*, Morcelliana, Brescia. Si rimanda inoltre a Locatelli S. (2017), «Lo sguardo silenzioso di Mario Apollonio», in Locatelli S., Provenzano P., *Mario Apollonio e il Piccolo Teatro di Milano. Testi e documenti*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, pp. 3-63; Bernardi C., Carpani R. (2022), «Coral-mente. Pensiero teatrale, formazione performativa, teatro sociale all'Università Cattolica di Milano», in Cavaglieri L., Gandolfi R. (a cura di), *I teatri universitari nei territori del sociale. Storie, azioni, progetti*, Bulzoni, Roma, pp. 55-75; Carpani R., Peja L., Pontemoli A. (2022), «Teatro e performance. Il contributo dell'Università Cattolica alla nascita della disciplina e al suo sviluppo», in Barzanò A., Bearzot C. (a cura di), *Cent'anni di ricerca umanistica in Università Cattolica: storia, temi, protagonisti*, Atti della Summer School 2021, EDUcatt – Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica, Milano.

l'istanza della presenza e della responsabilità nell'atto comunicativo» (ivi, p. 139); rifletteva sul teatro come esperienza in grado di esprimere e manifestare e anche plasmare le relazioni fra i singoli nei gruppi. Si deve poi al proseguimento degli studi e, in particolare, al pensiero di Claudio Bernardi lo sviluppo della nozione di Teatro Sociale e l'osservazione del complesso reticolo di pratiche performative che entrano nei percorsi di cura, di recupero, di sviluppo dei singoli e delle comunità (Bernardi, 2004).

Entro tale orizzonte, i progetti di *SCT Centre* possono essere compresi come le tappe di un percorso che ha concretamente sperimentato pratiche performative di comunità, con l'intento di elaborare i vissuti del gruppo attraverso i linguaggi della scena e della festa, con l'obiettivo di rendere visibili le reti di relazioni che alimentano le comunità e di comunicarne l'identità. Il ripensamento del dispositivo drammaturgico nelle performance *site-specific* di comunità curate da *SCT Centre* può essere osservato da almeno tre punti di vista: le forme dell'azione e il protagonismo dei gruppi nella prospettiva laboratoriale; la drammaturgia dei luoghi teatrali e degli spazi; il coinvolgimento degli spettatori nell'esperienza teatrale in qualità di soggetti partecipanti all'azione. Come vedremo le pratiche performative realizzate da *SCT Centre* sono connotate da alcuni tratti distintivi: in primo luogo, si tratta di forme composte nelle quali riconosciamo la matrice comune della drammaturgia narrativa, ampiamente presente sulle scene italiane degli attori professionisti tra la fine del XX secolo e i primi decenni del XXI secolo, che in questi percorsi di comunità è declinata in una dimensione corale, e il modello della scena itinerante che, dalle radici rituali e festive, ha conosciuto negli ultimi decenni una rinnovata fioritura (Guccini, 2005; Guzzetta, 2023);⁵ in secondo luogo, sono esperienze nelle quali il Teatro Sociale e di Comunità è modellato sui gruppi e sugli spazi in cui le comunità abitano quotidianamente; in terzo luogo, le pratiche teatrali accolgono anche momenti ludici e rituali e vedono la collaborazione in scena di attori e operatori professionisti con gli attori-partecipanti non professionisti che appartengono alle comunità (Rossi Ghiglione, 2013); infine, fra i ruoli degli operatori teatrali che promuovono le pratiche performative, è indispensabile la presenza di figure che agiscono in qualità di drammaturghi o di dramaturg, attivando i laboratori, raccogliendo i materiali verbali, sonori, visivi tratti dalle interviste, dalle storie, dai documenti, costruendo il montaggio fra le sequenze della performance, nella prospettiva di progettare un percorso efficace sia per gli attori-partecipanti, sia per gli spettatori-partecipanti (Cioffrese, 2023; Meldolesi, Molinari, 2007).

5. D'altro canto, anche le pratiche itineranti nelle quali gli spettatori diventano protagonisti dell'azione sono ampiamente presenti nel teatro performativo degli ultimi decenni (si vedano per esempio le esperienze pionieristiche di Rimini Protocollo). Sul teatro performativo il rimando essenziale è Fischer-Lichte E. (2014), *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* [2004], Carocci, Roma.

2. Le forme dell'azione in scena: drammaturgie di passi e di narrazioni

Le performance che prendiamo in esame sono progettate come percorsi, cammini e viaggi "di conoscenza e incontro",⁶ durante le quali gli spettatori entrano fisicamente negli spazi dove risiedono le comunità. Li percorrono in gruppo lungo un itinerario guidato e allo stesso tempo attraversano le storie di quel gruppo, ascoltandole nelle forme drammaturgiche della narrazione e osservandole nelle pratiche di azioni performative. Il caso di *Passo dopo passo* – *Per grazia ricevuta* mostra in modo perspicuo il funzionamento del dispositivo drammaturgico che, nell'occasione specifica, vede la coincidenza tra il modulo performativo e il tema intorno a cui si coagula l'azione teatrale. La performance, realizzata per le comunità che si raccolgono intorno al Santuario d'Oropa, è infatti dedicata proprio al tema del cammino e del pellegrinaggio, anche in qualità di metafora esistenziale, comunque snodo necessario e identitario per il luogo e i gruppi che lo abitano. Gli elementi drammaturgici sono composti in una sequenza modellata sugli spazi e generata dalla ricerca di fonti e dagli incontri con la comunità, durante i quali affiorano materiali verbali in forma di narrazione, testimonianza, canto. Cinque tappe che scandiscono il cammino del gruppo di spettatori dal bosco al centro del santuario, in un'esperienza mimetica del pellegrinaggio quotidianamente compiuto dai fedeli; a ogni tappa una sequenza di testi verbali: brevi monologhi riflessivi in cui sono cuciti un montaggio di testi composti ad hoc, frammenti testimoniali, citazioni letterarie e poetiche, inserti esplicativi che in ogni spazio illustrano con precisione le caratteristiche del luogo in cui sostano gli spettatori; sequenze a battute alternate dedicate a restituire le liste di cammini e di statue simili a quella di Oropa; dialoghi e voci «in personaggio»; letture poetiche; canti profani e canti spirituali; citazioni dai biglietti devozionali lasciati dai fedeli. Nella drammaturgia verbale sono anche previsti segmenti affidati agli spettatori, chiamati a collaborare all'azione: gli spettatori sono invitati a improvvisare brevi dialoghi, suggeriti dagli attori, durante i segmenti del tragitto, con i loro compagni di cammino; oppure sono invitati a compiere azioni semplici come stare in silenzio; o ancora a osservare individualmente gli ex voto con lo sguardo intimo e raccolto di chi scopre le storie di pericoli, malattie e grazie ricevute nel passato; oppure sono esortati a prendere un biglietto che reca scritta una battuta del copione come

6. Copione di *Albergo della luce*, 2017 presso l'archivio di SCT Centre.

7. Si veda il copione di *Passo dopo passo* – *Per grazia ricevuta*, p. 4 (dattiloscritto presso l'archivio di SCT Centre): l'attore si rivolge agli spettatori partecipanti, dicendo «vi proponiamo durante questa breve camminata di fare una piccola esperienza di incontro e di racconto. Vi chiediamo di presentarvi a una persona che non conoscete e raccontarle per esempio se questa è la prima volta che venite a Oropa oppure potete raccontarle un'esperienza di cammino che per voi è stata importante, qui a Oropa o altrove».

segno di memoria. Le parole degli attori, frutto della composizione drammaturgica di Rossi Ghiglione, suscitano dunque le parole degli spettatori, con uno spostamento dal piano pubblico e condiviso in scena a una dimensione intima di relazione a tu per tu, o addirittura con se stessi, laddove la relazione con l'altro risulta rinnovata e rigenerata nella situazione performativa. Quando la performance si apre al coinvolgimento degli spettatori, la drammaturgia prevede l'inserzione di spazi di improvvisazione, in una struttura teatrale elastica che tiene insieme gesti, spostamenti, segni visivi e uditivi, azioni verbali, attori-partecipanti e spettatori-partecipanti. È evidente che il dispositivo valorizza la dimensione corale dell'azione e chiede una partecipazione attiva degli spettatori.

Peraltro l'azione di camminare in gruppo richiama altre possibili esperienze degli spettatori, come il viaggio, il pellegrinaggio, il corteo, la processione, e suscita dunque una stratificazione di ricordi e suggestioni che intessono l'autopercezione dei partecipanti. È un'azione di contatto con il proprio corpo e con gli spazi naturali e costruiti che costituiscono il santuario; in essa il gruppo e i singoli risuonano in accordo fra loro e le parole prendono il ritmo e la concretezza dei passi, della fatica, dell'osservazione dei luoghi e dei monumenti, della relazione con gli altri. C'è una generatività performativa degli spazi della comunità: ogni articolazione dei luoghi suggerisce storie, riflessioni, dialoghi, gesti e azioni che devono essere ascoltati e che la composizione drammaturgica cuce in un montaggio efficace per accompagnare i partecipanti nel percorso di conoscenza di sé e degli altri. E c'è anche la memoria di una componente rituale e festiva nell'architettura dell'azione, per esempio nella sequenza del cumulo di abiti raccolti dagli attori, in ricordo di un'azione celebrativa e devozionale fatta in onore della statua della Madonna venerata a Oropa.⁸

3. La generatività drammaturgica degli spazi

I quattro casi qui esaminati mostrano la capacità dei progetti di *SCT Centre* di cogliere e mettere a frutto la generatività drammaturgica dei luoghi in cui sono state realizzate le performance di comunità. Sono forme di drammaturgia *sit-specific*, modellate non solo sui vissuti dei gruppi coinvolti, emersi nei processi di laboratorio teatrale con i gruppi, ma intimamente plasmate dal ritmo, dagli spazi, dalle forme degli edifici, dalla proporzione fra interni ed esterni, dalla relazione fra l'uso attuale di quei luoghi e gli strati di storia che sono sedimentati nella loro identità. Del resto alle origini delle performance c'è l'esplorazione, narrazione e celebrazione di una identità collettiva e comunitaria in qualche caso legata a un anniversario importante, comunque sempre radicata nei luoghi che ospitano temporaneamente la performance. In

8. Si veda www.santuariodioropa.it/2020-v-incoronazione/.

questa prospettiva gli spazi sono ben lontani dal funzionare come semplici contenitori dell'azione performativa: al contrario diventano oggetto di narrazione teatrale, suggeriscono azioni e spostamenti, permettono il montaggio delle sequenze drammaturgiche, agiscono sulla percezione degli spettatori per coinvolgerli nell'azione teatrale.

Particolarmente efficace sotto il profilo della valorizzazione drammaturgica dei luoghi è la performance *Saving the Beauty*, progettata per il Distretto Sociale Barolo a Torino nel 2016.⁹ Nel complesso articolato delle case e degli edifici di comunità che costituiscono il Distretto Sociale, la performance itinerante prevedeva sei scene dislocate nei diversi spazi in modo da permettere ai gruppi di spettatori di incontrare la storia dei luoghi e la loro identità nel presente, attraverso il montaggio di azioni narrative, ludiche e rappresentative compiute sia dai attori professionisti sia dai gruppi di ospiti residenti nelle diverse strutture. È interessante osservare che le due repliche realizzate sono state rivolte a diversi destinatari: una per amici e partners, una per un pubblico generico.¹⁰ Si è trattato dunque di un gruppo di spettatori interni e vicini al progetto, mentre il secondo gruppo era invece connotato come esterno. Il progetto era radicato nell'esperienza dei gruppi residenti nel Distretto Sociale, secondo le forme di una autodrammaturgia che porta in primo piano i vissuti elaborati nei processi di laboratorio teatrale, ma era rivolto a creare occasioni di incontro e inneschi di relazioni anche con gli spettatori estemporanei. Si riconosce in questo modo la pluralità degli esiti di queste esperienze performative: innanzitutto si configurano come occasioni per le comunità per ripercorrere la loro identità e momenti di "trasparenza" in cui i gruppi diventano visibili a se stessi (Valeri, 1979); allo stesso tempo le drammaturgie performative strutturate secondo "forme aperte" creano spazi di partecipazione per gli spettatori esterni e aprono flussi di contatto, conoscenza e relazione fra i partecipanti-attori e i partecipanti-spettatori che nella quotidianità vivono separati. Il tempo festivo dell'esperienza teatrale si declina come occasione straordinaria in cui rileggere i gruppi e nutrire i processi di relazione. Le tappe di *Saving the Beauty* sono un montaggio fra sequenze di azione degli attori professionisti e dei gruppi residenti nel Distretto, e sequenze di cammino fra i diversi spazi del Distretto, compiute dagli spettatori. Ogni tappa è introdotta da una battuta esplicativa che narra la storia dei luoghi in cui ogni sequenza è collocata e la storia dei loro usi; a essa fanno seguito le azioni proposte dai diversi gruppi ospitati nel Distretto (per esempio donne migranti, ragazzi in comunità, bambini). Si tratta di azioni performative che prendono spunto dalla vita quotidiana dei protagonisti che sono ovviamente soggetti sprovvisori di specifiche competenze teatrali: in questo modo, l'azione diventa piuttosto l'emersione e la composizione

drammaturgica dei vissuti dei partecipanti che si mostrano nella loro immediata autenticità. Entro la cornice della performance i gesti usuali, come ad esempio le mani delle donne che accarezzano, aiutano, si chiudono a pugno, o il gesto dei selfie che scandisce la sequenza dei ragazzi in partenza dalla comunità, sono risignificati: la dimensione performativa, il montaggio dei segni, il percorso narrativo cucito dal dramaturg in accordo con i partecipanti-attori, la relazione con gli spettatori rinnovano il senso di quelle azioni quotidiane. Lo spazio della scena è segnato da pochi oggetti, semplici ma densi di significati e rinvii. È il caso della scena con le valigie, costruita per la sequenza delle donne migranti; o anche il caso della scena dei Pinocchietti per i bambini accompagnati dalle mamme. D'altro canto i partecipanti-attori sono chiamati in causa in prima persona con i loro nomi propri, citati nelle battute introduttive in funzione veridittiva: si tratta precisamente di loro e della loro esistenza, che il teatro trasfigura e propone contemporaneamente sia nella loro puntuale umanità sia come metafore e possibilità. Gli spazi in alcuni casi suggeriscono anche sequenze di tipo rappresentativo, realizzate nell'orizzonte ludico dei linguaggi teatrali che sono piegati a sostenere l'espressione dei singoli e dei gruppi. È il caso, per esempio, del giardino in cui è collocata la quarta scena, in cui lo spazio suggerisce una scena di nozze in giardino. Inoltre si osserva che la possibilità che la performance sia rallentata nel suo svolgimento, per ragioni impreviste, legate alla qualità estemporanea dei movimenti dei gruppi numerosi, è comunque contemplata dalla partitura drammaturgica che, per esempio, prevede un "eventuale racconto jolly" nel caso in cui gli spostamenti producano ritardi e sfasamenti temporali.¹¹ La relazione con gli spettatori-partecipanti trova, infine, occasioni per innescare processi più profondi di conoscenza, anche nella condivisione di semplici cibi e bevande: nel percorso, si innesta una drammaturgia conviviale che apre spazi comunitari nel gesto primordiale dell'offerta e del consumo di cibo da parte del gruppo. Il viaggio nel Distretto Sociale Barolo non chiede, dunque, un'attitudine estetica allo spettatore (Rossi Ghiglione, 2013), ma innescava una partecipazione percettiva e affettiva, attiva sul piano fisico e logico-razionale, che si conclude piuttosto sul piano etico e conoscitivo.

4. Relazioni circolari: partecipanti-attori e partecipanti-spettatori

In un processo creativo e relazionale che di norma è innescato dagli incontri fra i responsabili della drammaturgia, che possono avere funzione di dramaturg o di drammaturghi, e i gruppi, e prosegue mettendo a frutto i materiali performativi emersi nella fase laboratoriale, facendone oggetto di montaggio drammaturgico, cambia radicalmente la funzione del soggetto in

9. Si vedano www.socialcommunitytheatre.com/it/progetti/ e il copione conservato presso l'archivio di SCT Centre.

10. Si veda il copione di *Saving the Beauty*, presso l'archivio di SCT Centre.

11. Copione di *Saving the Beauty*, p. 15, conservato presso l'archivio di SCT Centre.

scena che è allo stesso tempo autore, attore, partecipante, nella dimensione del Teatro Sociale e di Comunità, che scardina e rimescola le consuetudini di ruoli del teatro dei professionisti. In modo speculare, anche il ruolo e la presenza degli spettatori sono rimessi in discussione e la loro attività spesso non si limita alla visione ma aggiunge forme di azione e quindi di partecipazione, secondo un'attitudine che è divenuta sempre più cruciale nel teatro degli ultimi decenni del Novecento, dopo l'avvento di quella svolta performativa delle arti, collocata da Erika Fischer-Lichte (2014) a partire dagli anni Sessanta, per la quale tutto il sistema delle arti conobbe un cambiamento teso a valorizzare non tanto la nozione di opera quanto la dimensione dell'evento e a sottolineare la qualità partecipativa del fruitore-spettatore (Carpani, 2020; Fischer-Lichte, 2014). Nel caso delle performance *site-specific* che qui esaminiamo l'azione più evidente che gli spettatori-partecipanti compiono è il cammino in gruppo da uno spazio all'altro. Condizione di passi, di ritmo, di fiato, di fatica, il cammino in gruppo è tensione verso un obiettivo comune, è scambio di esperienze, è la capacità di riconoscersi nella necessaria radice di relazioni costitutive per la nostra esistenza. Camminare è un'azione performativa che determina un rovesciamento di prospettiva: gli spazi quotidiani diventano oggetto di un attraversamento extraguadano che apre modi inediti di percepire e narrare i luoghi, rinnovando lo sguardo su di essi. Mentre i gruppi percorrono gli spazi, infatti, la lentezza del passo e la concentrazione sull'azione semplice e originaria del camminare innesca la costruzione di nuove forme per osservare e ascoltare i luoghi, grazie anche alla consapevolezza del tempo eccezionale e festivo in cui la performance è sperimentata.

Se osserviamo la performance *Porte soglie passaggi*, realizzata da SCT Centre nell'ambito del progetto *Cantier Teatrale San Giovanni Antica Sede* e agita il 20 giugno 2007 nella struttura dell'ospedale oncologico torinese¹² (Pagliarino, Rossi Ghiglione, 2007), possiamo cogliere i tratti del cambiamento sia nei singoli partecipanti, sia nei gruppi, sia nella relazione con gli spazi. Si tratta di una performance che pone al centro l'opposizione salute/malattia che costituisce il vissuto cruciale dei gruppi che si raccolgono nell'ospedale, pazienti, medici e infermieri e lavoratori in genere: nel luogo di cura i due opposti si incontrano e scontrano, e l'edificio costituisce la soglia e il confine che separa le due condizioni esistenziali. È un confine reale che si apre, sul piano simbolico, alla capacità di alludere al passaggio radicale vita-morte (*ibidem*): la drammaturgia di comunità, curata da Rossi Ghiglione in collaborazione con Alberto Pagliarino, Michele Santoro e Antonella Enrietto, ha esplorato tutta la rete di relazioni che abitano l'ospedale e lo ha osservato nella duplice natura di luogo chiuso e contemporaneamente aperto verso l'esterno. Ogni tappa nel cammino compiuto dagli spet-

12. La performance è stata poi ripresa il 23 settembre dello stesso anno all'interno della programmazione del festival Torino Spiritualità.

tatori è sia un gesto concreto sia un'azione metaforica, parte integrante del tessuto drammaturgico della performance: il passaggio da un luogo all'altro del complesso ospedaliero è scoperta di spazi, osservazione e attraversamento di porte e di confini, che si offre come azione mimetica delle storie e della condizione esistenziale che sono raccontate. Gli spettatori-partecipanti compiono infatti azioni simili a quelle narrate dagli attori e agite dai soggetti che costituiscono i gruppi presenti nell'ospedale. La qualità partecipativa della presenza degli spettatori è in questo modo rafforzata dalla memoria corporea, innescata dall'azione fisica che il pubblico compie durante la performance: lo spettatore attraversa fisicamente quelle soglie che sono oggetto della narrazione teatrale, sperimenta i percorsi degli ammalati e dei curanti e conseguentemente il suo corpo rinforza l'immagine mentale generata dalle parole. Grazie a questo processo, lo spettatore-partecipante entra temporaneamente nella comunità del luogo di cura: mentre prova alcuni gesti e alcune azioni che in quello spazio quotidianamente si compiono, lo spettatore non si limita a uno sguardo estraneo e a un ascolto dall'esterno, ma incarna la fatica di quei passi e si proietta nelle esperienze narrate. Nella performance, il processo della narrazione teatrale di comunità diventa strumento di indagine e di ricostruzione di sé sia per i pazienti, i medici e le infermiere, sia per gli attori professionisti che intervengono, sia per gli spettatori. I racconti verbali intrecciano le storie dell'edificio e delle persone che lo vivono: *Porte Soglie Passaggi* narra le vicende della costruzione dell'ospedale, la storia dei luoghi in cui sono ambientate le tappe del percorso compiuto da attori e spettatori, i racconti di vita di medici, infermieri, ammalati, suore, parenti. La forma delle parole si presenta in prevalenza come monologo, ma non mancano le battute in prima persona, brevi accenni di dialoghi, canti che fungono da cesura tra le sequenze; il percorso narrativo si conclude con un lungo elenco di dediche rivolte a chi lavora e a chi riceve cure nell'ospedale, una lista che nell'accumulo di immagini e di storie conduce alla conclusione in musica con una doppia canzone. Lo spettatore è così accompagnato nell'esperienza di incontro con la comunità ospedaliera, sottratta all'anonimato frettoloso e radicata entro storie precise, dettagli, voci, immagini, pensieri, nomi propri. Per ogni protagonista la narrazione si situa in un corpo, svela momenti cruciali della vita, è intessuta di particolari, di battute, di nomi di farmaci e di desideri o ricordi puntuali. Gli spettatori-partecipanti compiono un viaggio fisico nello spazio dell'ospedale e nel tempo delle narrazioni, un percorso di conoscenza che è anche un itinerario emotivo e affettivo. Ascoltano, osservano, annusano, toccano gli oggetti e gli spazi mentre attraversano l'ospedale: è la conclusione conviviale della performance a chiudere il cerchio sensoriale e a suggerire la radicalità dell'incontro, con la condivisione di pane, vino e companatico. L'ultima sequenza vede, infatti, la distribuzione di cibo e bevande: nel gesto antico del convivio, nella scelta di alimenti semplici e di forte valenza simbolica, i gruppi sperimentano una condizione temporanea di comunità in cui cadono le distanze fra chi agisce e chi guarda. Tutti

compiuno le medesime azioni. Lo scambio vitale dei cibi è l'esito visibile di un cammino che ha nutrito il gruppo dei partecipanti sul piano spirituale e relazionale, facendo crescere conoscenze inaspettate. Sotto il profilo simbolico, l'azione che conclude la performance suggella un tempo di festa e di abbondanza, di pienezza di senso, mentre ricuce la separazione tra chi guarda e chi agisce: il tempo conviviale riunisce tutti nella prospettiva del dono e dello scambio.

In modo simile alla performance creata per l'ospedale di San Giovanni Antica Sede di Torino è strutturato un ulteriore progetto di *SCT Centre*, ideato per un luogo di cura: *Albergo della luce*, realizzato per e con l'OTAF di Sorenge, nel Canton Ticino, nel 2017.¹³ Anche in questo caso lo spazio della comunità che accoglie persone disabili si apre al contatto con gli spettatori esterni nel tempo eccezionale della performance, in un'occasione in cui condividere i racconti di vita che sostanziano l'identità dei singoli, dei gruppi e degli edifici. Il complesso di costruzioni che costituisce l'OTAF diventa luogo teatrale, spazio in cui attivare nuove forme di relazione e di protagonismo dei soggetti partecipanti, fra attori professionisti, attori-autori non professionisti, spettatori esterni e interni. Anche in questo caso si tratta di una performance itinerante che chiede agli spettatori un'attitudine partecipativa nella disponibilità ad ascoltare, osservare, seguire, spostarsi, ricevere piccoli oggetti, condividere cibi e bevande, incontrare attori, ospiti, educatori, e anche i genitori degli ospiti della comunità, attraverso la mediazione delle voci registrate. Gli inserti di materiali audiovisivi documentari e di registrazioni audio contribuiscono a definire la qualità autentica dei racconti teatrali, radicalmente agganciati alle storie di vita e alla storia dell'istituzione. La narrazione di comunità diventa gradatamente visibile e gli spettatori possono ricostruirla attraverso le tappe del loro percorso, nel quale sono guidati dal montaggio delle storie, che alterna i diversi piani narrativi, sia istituzionali che personali dei vari componenti della comunità. La drammaturgia è una sinfonia di voci: i molti punti di vista dei racconti sono cuciti in modo da accostare immagini evocative e ricordi puntuali, testimonianze, episodi precisi, pensieri e riflessioni dei protagonisti, segmenti della storia dell'istituzione. Dal prisma degli sguardi di ciascun soggetto che racconta e dalla tessitura delle azioni performative, affiora un ritratto della comunità che si anima di volti, voci, gesti, immagini, suoni, spazi. La performance trasforma l'accostamento di frammenti drammaturgici in un racconto visibile e percepibile, genera un tempo e un'occasione di incontro, nutre e plasma le relazioni al suo interno e alimenta lo scambio con gli spettatori-partecipanti. Attraverso i linguaggi teatrali e la dimensione simbolica dell'azione scenica, nell'occasione eccezionale dell'incontro con gli spettatori, la narrazione corale diventa tempo e strumento per la conoscenza

di sé, per la costruzione identitaria dei singoli e del gruppo, per lo scambio e la relazione con gli spettatori-partecipanti.

Il percorso delle esperienze di Teatro Sociale e di Comunità sviluppate da *SCT Centre* mette in evidenza un ulteriore cambiamento che investe la figura del drammaturgo – conduttore: nelle pratiche che abbiamo osservato, la composizione drammaturgica è frutto di ascolto, interviste, interazioni, testimonianze, laboratori, raccolta di materiali verbali, musicali e visivi, osservazioni sugli spazi, proiezioni sugli spettatori. Tutti gli elementi sono poi montati a partire dalla necessità espressiva dei gruppi, dalle qualità degli spazi e dalle concrete possibilità performative dei singoli componenti della comunità. La figura del drammaturgo, in questo modo, si ridefinisce nei termini del dramaturg di ascendenza tedesca, come ruolo che stimola l'espressività dei partecipanti, raccoglie i materiali drammaturgicamente attivi di cui i diversi soggetti sono portatori, propone un dispositivo formalmente organizzato come un itinerario a tappe, lo plasma come una struttura elastica, capace di accogliere l'imprevedibilità, l'errore, l'incertezza, il rallentamento che possono caratterizzare l'azione dei performer non professionisti. Infatti il dramaturg non si limita a costruire la scrittura della performance ma deve innestare anche una competenza registica, che tenga insieme tutti i linguaggi visivi e uditivi della performance, che ne governi il ritmo e l'andamento e la capacità di generare immagini sceniche e azioni efficaci. In ultima analisi il conduttore drammaturgo si muove all'intersezione fra drammaturgia e regia, nella dialettica del rapporto con il gruppo da cui fiorisce l'esperienza performativa e nella radicale relazione con gli spettatori. Anche per questo spostamento di confini fra i ruoli artistici della scena tradizionale, che d'altro canto connota molte forme di teatro partecipativo proposte sulle scene dei professionisti negli ultimi decenni (Bishop, 2015), le esperienze di Teatro Sociale e di Comunità mostrano l'attitudine generativa che le caratterizza e l'apertura di prospettive feconde, a riprova delle costanti e crescenti convergenze, scambi e interazioni fra il teatro a vocazione professionale e il Teatro Sociale: fenomeni che la storiografia teatrale deve ormai considerare entro un orizzonte unitario (Carpani, Innocenti Malini, 2019).

Bibliografia

- Apollonio M. (1956), *Storia dottrina prassi del coro*, Morcelliana, Brescia.
- Bernardi C. (2004), *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma.
- Bernardi C., Carpani R. (2022), "Coral-mente. Pensiero teatrale, formazione performativa, teatro sociale all'Università Cattolica di Milano", in Cavaglieri L., Gandolfi R. (a cura di), *I teatri universitari nei territori del sociale. Storie, azioni, progetti*, Bulzoni, Roma, pp. 55-75.
- Bernardi C., Innocenti Malini G. (eds.) (2021), *Performing the Social. Education, Care and Social Inclusion through Theatre*, FrancoAngeli, Milano.

13. Si veda www.socialcommunitytheatre.com/it/progetti/ e il copione conservato presso l'archivio di *SCT Centre*.

Bishop C. (2015), *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella, Roma.

Carpani R. (2020), *Tra finzione e realtà: attori, non attori e spettatori nel teatro del XXI secolo. Questioni aperte*, in «Comunicazioni sociali», 2, pp. 266-277.

Carpani R., Innocenti Mainini G. (2019), "Introduction", in Carpani R., Innocenti Mainini G. (eds.), *Playing Inclusion. The Performing Arts in the Time of Migrations: Thinking, Creating and Acting Inclusion*, in «Comunicazioni Sociali», 1, pp. 3-20.

Carpani R., Peja L., Pontremoli A. (2022), "Teatro e performance. Il contributo dell'Università Cattolica alla nascita della disciplina e al suo sviluppo", in Barzanò A., Bearzot C. (a cura di), *Cent'anni di ricerca umanistica in Università Cattolica: storia, temi, protagonisti*, Atti della Summer School 2021, EDUCatt – Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica, Milano.

Cioffrese D. (2023), *Il dramaturg in Italia. Un'anomalia storica tra Europa e Stati Uniti*, Mimesis, Sesto San Giovanni.

Dalla Palma S. (2001), *La scena dei mutamenti*, Vita e Pensiero, Milano.

Fiaschini F. (a cura di) (2022), *Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale*, Bulzoni, Roma.

Fischer-Lichte E. (2014), *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* [2004], Carocci, Roma.

Guccini G. (a cura di) (2005), *La bottega dei narratori*, Dino Audino, Roma.

Guccini G., Pettini A. (a cura di) (2018), *Thinking the Theatre. New Theatreology and Performance Studies*, Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna.

Guzzetta J. (2023), *Il teatro di narrazione. Dalle periferie della storia ai grandi teatri italiani*, Accademia University Press, Torino.

Innocenti Mainini G. (2021), *Breve storia del teatro sociale in Italia*, Cue Press, Imola.

Locatelli S. (2017), "Lo sguardo sbilenco di Mario Apollonio", in Locatelli S., Provenzano P., *Mario Apollonio e il Piccolo Teatro di Milano. Testi e documenti*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, pp. 3-63.

Meldolesi C., Molinari R.M. (2007), *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Ubaldini, Milano.

Pagliarino A., Rossi Ghiglione A. (2007), *La drammaturgia di comunità. L'esperienza dell'ospedale San Giovanni Antica Sede di Torino*, in «Comunicazioni sociali», 3, pp. 407-420.

Pontremoli A. (2005), *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, UTET, Torino.

Rossi Ghiglione A. (2013), *Teatro sociale e di comunità. Drammaturgia e messa in scena con i gruppi*, Dino Audino, Roma.

Valeri V. (1979), "Festa", in *Enciclopedia Einaudi*, Giulio Einaudi, Torino.

2. Il teatro, «sventura attraversabile».

Scrittura e ruoli del dramaturg nel Teatro Sociale e di Comunità

di Davide Cioffrese¹

1. Vent'anni di SCT Centre, trenta di narrazione. Alessandra Rossi Ghiglione dramaturg

Il 2023 segna il ventennio di SCT Centre, ente che nel corso di tale periodo ha avuto occasione di instaurare una miriade di collaborazioni con numerose istituzioni italiane e straniere, attive in una grande varietà di settori ma sempre pienamente inseribili nel contesto di quel Welfare Culturale – di arte come pratica che promuove salute – che il Centro ha eletto come sfera privilegiata del proprio operato. I suoi raggiungimenti sono stati molti e significativi, dimostrando la capacità di un medium di matrice teatrale-performativa di promuovere benessere in contesti e platee anche molto diversi tra di loro (quartieri periferici, piccole comunità montane, ricoverati oncologici, giovani neuropsichiatrici ecc.), ma tutti egualmente in grado di beneficiare di forme di processualità creativa condivisibile e partecipativa. A tali meritevolissime attività, tuttavia, il Centro è stato in grado di affiancare consciamente anche la promozione di un'innovazione strettamente connessa al suo mezzo d'elezione, ancora più che ai suoi obiettivi di benessere culturale. Un'innovazione che potremmo dire squisitamente teatrale: la valorizzazione della figura del dramaturg. Professionista nato in una frammentaria Germania settecentesca e diffusosi da lì a realtà teatrali straniere con tempistiche e accezioni diverse (interlocutore privilegiato del regista, mediatore della sua compagnia, ricercatore di materiali, consulente letterario, adattatore di drammi, "talent scout" di drammaturghi, figura di riferimento per il pubblico e altre ancora),² il dramaturg è un ruolo menzionato

1. Professore a contratto in Storia del teatro presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia.

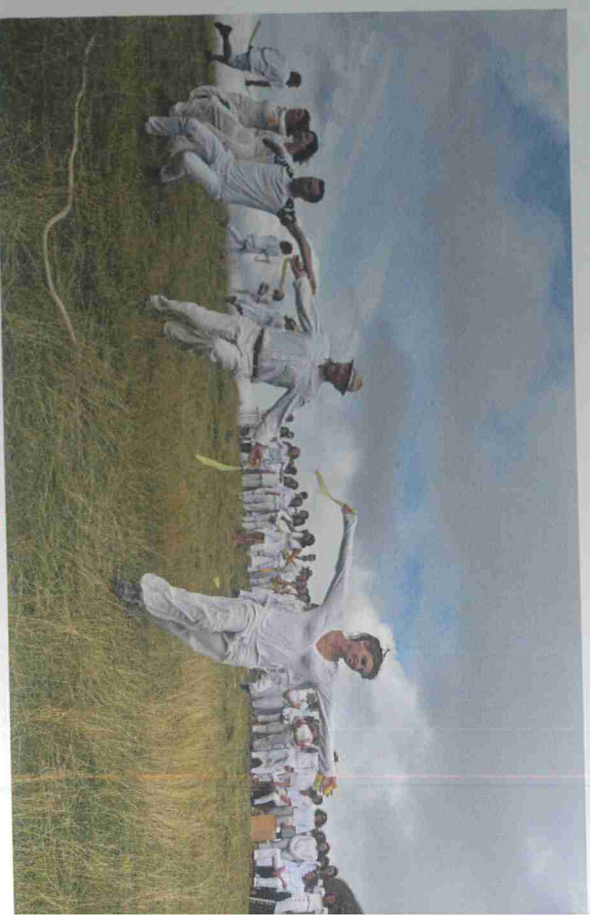
2. Si vedano i volumi Meldolesi C., Molinari R.M. (2007), *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Ubaldini, Milano; Cioffrese D. (2023), *Il dramaturg in Italia. Un'anomalia storica tra Europa e Stati Uniti*, Mimesis, Milano-Udine.

PUBBLICO, PROFESSIONI E LUOGHI DELLA CULTURA

Teatro, Comunità e Innovazione

Venti anni di SCT Centre

A cura di **Alessandro Pontremoli,**
Alessandra Rossi Ghiglione, Giulia Alonzo



Il Social Community Theatre Centre, nato nel 2003 dall'incontro tra l'Università di Torino, Corep e il Teatro Popolare Europeo, è da sempre all'avanguardia nello sviluppo di progetti di arti performative con un impatto trasformativo sulle persone e sui luoghi che abitano. Attraverso la metodologia del Teatro Sociale di Comunità, di cui è ideatore, il Centro sviluppa progetti intersectoriali di innovazione culturale e sociale, formazione, valutazione. Questa pratica, in costante dialogo con la dimensione della ricerca scientifica interdisciplinare, affonda le sue radici nell'eredità culturale e artistica italiana, dall'antropologia teatrale all'animaazione teatrale, dalla narrazione teatrale al teatro educazione, dalla tradizione festiva alle pratiche di audience engagement per la partecipazione civica. Per i suoi venti anni di attività, SCT Centre ha invitato alcuni studiosi e ricercatori a identificare e analizzare i punti di forza di questa molteplice attività, leggenda nella più ampia orizzonte di una storia culturale locale, nazionale ed europea che nei due decenni del Duemila ha fortemente cambiato le pratiche culturali di lavoro con le persone e le comunità. L'attività di SCT Centre offre così a operatori e ricercatori nel campo dello spettacolo dal vivo, della cultura, del sociale e dell'educazione, e in generale a chi abbia interesse e curiosità nelle pratiche di inclusione, partecipazione e welfare culturale, un efficace e sintetico strumento per orientarsi in un settore in rapido sviluppo.

Contributi di: Lucio Argano, Rossana Becarelli, Claudio Bernardi, Alessandro Bollo, Riccardo Giovanni Bruno, Roberta Carpani, Tiziana Ciampolini, Davide Cioffese, Egidio Dansero, Francesco De Biase, Rita Maria Fabris, Fabrizio Fiascchini, Giulia Innocenti Malini, Roberta Paltrinieri, Oliviero Ponte di Pino, Marta Reichlin, Cesare Rivottella, Antonio Taormina.

Alessandro Pontremoli è professore ordinario di Discipline dello Spettacolo presso il DAMS dell'Università di Torino e referente scientifico di SCT Centre per l'Università di Torino. Fra i suoi volumi: *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità* (2015).

Alessandra Rossi Ghiglione è regista ed esperta di performing arts nei contesti di audience engagement, rigenerazione urbana, promozione della salute, inclusione sociale e welfare culturale. Ha fondato e dirige il SCT Centre. Ha pubblicato sia in Italia che all'estero.

Giulia Alonzo è assegnista di ricerca all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. È presidente dell'Associazione TrovaFestival, il portale che dal 2017 mappa i festival culturali italiani.

Foto di copertina di Maurizio Agostinetti.



ISBN 978-88-351-2981-3