

Drammaturgie della partecipazione. La *Trilogia della Guerra*: collaborare alla messa in scena del tragico

FEDERICO BONI

La partecipazione in scena

Le teorie e le pratiche artistiche fondate sulla partecipazione, la collaborazione e l'attivismo politico muovono per lo più da saperi ed esperienze mutuati da ambiti come l'antropologia, le scienze sociali, la pedagogia e il teatro. Quest'ultimo, in particolare, ha un ruolo piuttosto unico, dal momento che, a differenza delle altre, consiste in una pratica artistica (tant'è vero che al concetto di "teatro" si preferisce sempre più quello di "arti performative", o di performance *tout court*), e dunque rientra nella stessa cornice estetica della "svolta sociale" dell'arte. È soprattutto grazie alla sua dimensione performativa che il teatro rientra nel dibattito sulla partecipazione nella pratica artistica, e sul rapporto di questa con l'estetico, l'etico e il politico.

Per verificare come il teatro possa esprimere tutto il suo potenziale in una dimensione partecipativa e politica si procederà alla presentazione dei primi risultati di uno studio etnografico basato sulle principali modalità con cui una performance teatrale può costruire un forum estetico e politico – una performance teatrale che vede tra i suoi realizzatori i ragazzi di una giovane compagnia teatrale che fonda le proprie pratiche sulla collaborazione e sulla partecipazione dei pubblici/cittadini. La ricerca etnografica si basa sull'osservazione partecipante delle *pratiche* dei realizzatori e dei pubblici di tre recenti produzioni dirette da Gabriele Vacis con la compagnia PoEM (Potenziali Evocati Multimediali): *Prometeo* (2022), *Antigone e i suoi fratelli* (2023) e *Sette a Tebe* (2023). Le tre produzioni sono state presentate all'interno della stagione del Teatro Stabile di

Torino dal 30 novembre 2023 al 17 dicembre 2024, riunite in quella che è stata presentata come una *Trilogia della guerra*¹.

L'etnografia ha riguardato tutte le fasi della realizzazione dei tre spettacoli (dalle prime letture da parte della compagnia alla messa in scena delle diverse repliche), e si è concretizzata nell'osservazione partecipante (comprese interviste e dialoghi informali) con attori, regista e tecnici da una parte, e con i pubblici dall'altra. Tra i materiali etnografici sono stati presi in considerazione anche i paratesti degli spettacoli, e in particolare le recensioni critiche, i post sui social di regista, attori e pubblici e i materiali promozionali (come *dépliants* e programmi di sala)².

La scelta della *Trilogia della guerra* come *case study* della ricerca è dovuta ad almeno due ragioni: la prima, più pratica, riguarda la facilità dell'accesso al campo, in ragione dei rapporti di familiarità tra chi scrive e alcuni degli attori della compagnia; la seconda, più teorica, ha a che fare con la storia artistica e intellettuale di Gabriele Vacis, regista e co-autore dei tre spettacoli. Il percorso e l'esperienza di Vacis si sono sempre concentrati su una visione del teatro come un fatto eminentemente *politico* – un teatro sentito, sostenuto, proposto e vissuto in funzione sociale e collettiva. L'esperienza del Laboratorio Teatro Settimo, fondato nel 1982, si è estesa agli ambiti più significativi delle politiche teatrali della collaborazione tra performer e cittadini, dall'animazione teatrale e dal teatro ragazzi (uno dei capitoli più importanti nella storia delle pratiche di teatro partecipato, sia in Italia che all'estero³) alle politiche del decentramento (laureato in architettura, il regista ha lavorato sulle relazioni tra teatro e urbanistica, collaborando ad esempio al Piano di Ambiente culturale per la città di Settimo Torinese); per approdare poi alle esperienze successi-

¹ I tre spettacoli, pur riuniti successivamente nella *Trilogia della guerra*, sono stati realizzati in tre momenti differenti: *Prometeo* è stato presentato in prima nazionale al Teatro Olimpico di Vicenza (29 settembre-1° ottobre 2022); *Antigone e i suoi fratelli* al Teatro Stabile di Torino nella stagione precedente a quella della *Trilogia* (10-22 gennaio 2023); *Sette a Tebe* al Teatro Olimpico di Vicenza (21-23 settembre 2023). Successivamente, sono state allestite numerose repliche delle singole tragedie, sia in spazi teatrali che in spazi extra-teatrali.

² L'etnografia della produzione e della ricezione della performance teatrale è un ambito relativamente poco praticato, sia nelle scienze sociali che negli studi sul teatro. Per la ricerca ci siamo valse dei contributi più significativi in tal senso, facendo riferimento, in particolare, a De Marinis (1988) e Shevtsova (2009) per un approccio sociologico al teatro; a Bennett (1997), Reason (2010) e Freshwater (2021) per lo studio dei pubblici; e soprattutto a Tulloch (2005), a oggi il solo vero studio etnografico che comprenda tanto la produzione quanto il consumo di uno spettacolo teatrale.

³ Si vedano almeno Benvenuti, 1994 per l'esperienza italiana, e Nicholson, 2009 per le esperienze straniere.

ve, dal teatro di narrazione al rapporto con Jerzy Grotowski ed Eugenio Barba, dalle regie radiotelevisive a quelle cinematografiche (unendo così le istanze pedagogiche a un progetto di divulgazione che travalica i confini del teatro per allargarsi alla più ampia pervasività del sistema dei media), dall'attenzione alle relazioni di cura (l'Istituto di Pratiche Teatrali per la Cura della Persona) alla collaborazione con il Palestinian National Theatre a Gerusalemme.

Il percorso artistico e intellettuale di Vacis incrocia tutte le tappe della storia del rapporto tra teatro e (partecipazione) politica, in una prospettiva sia nazionale che internazionale. È, in gran parte, la storia di quello che è stato chiamato, a seconda, "teatro d'avanguardia", "teatro di ricerca", "teatro sperimentale", e che Marco De Marinis (1987) riassume nella più ampia espressione "nuovo teatro". Una storia e un percorso rivendicati esplicitamente da Vacis, proprio in riferimento alle attività realizzate con quella che sarebbe poi diventata la compagnia PoEM. Nei giorni del lockdown a seguito della pandemia da Covid-19, il regista affidava il proprio "manifesto" all'interpretazione di Natalino Balasso, in un video pubblicato su YouTube:

I maestri del Novecento ci hanno insegnato che quello che c'è dietro alla rappresentazione è prezioso quanto lo spettacolo stesso. È l'occasione buona per fare il salto, per realizzare il sogno del Living Theatre e di Grotowski, di Copeau e Paolo Grassi che volevano il teatro come servizio sociale, come la metropolitana e l'acqua potabile. Portiamo in scena tutto: le prove, le letture dei testi, l'allenamento degli attori, l'allestimento delle luci e dei suoni. Nel lavoro quotidiano della scuola per attori del Teatro Stabile di Torino, nel training, nelle lezioni dei maestri c'è tensione, c'è cultura, c'è scoperta comune, c'è tanta bellezza. Smettiamola di tenercela per noi. Da quando lavoro con disabili, studenti, con immigrati, con gente comune, vivo momenti di teatro straordinari. Il teatro, più che creazione di forme, è creazione di relazioni tra le persone⁴.

Le esperienze dei "maestri del Novecento" evocati da Vacis, insieme a quelle che abbiamo ricordato prima, costituiscono la base teorica e pratica del lavoro svolto dal regista con la compagnia PoEM, che nel suo sito afferma il proprio impegno per un teatro partecipato:

Potenziali Evocati Multimediali è una impresa sociale nata a dicembre 2021 da una classe della Scuola per Attori del Teatro Stabile di Torino a cui si sono uniti

⁴ Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=8CHw03MFtuw>, ultima consultazione 13 maggio 2025.

Roberto Tarasco e Gabriele Vacis. PoEM si occupa di Spettacolo, Arte, Pedagogia e Cura. Tramite spettacoli, laboratori, seminari e performance, PoEM diffonde la formazione teatrale, favorisce l'inclusione sociale, e promuove il teatro oltre lo spettacolo, nella convinzione che le pratiche teatrali non siano soltanto un esercizio finalizzato alla restituzione scenica; possono anzi favorire l'interazione fra individui, poiché si fondano sulla consapevolezza di sé, degli altri, del tempo e dello spazio. Al cuore di questa tesi vi è la convinzione provata che il teatro sia un'arte che produce la relazione viva tra gli umani, grazie alla prerogativa che gli è propria, richiedere la compresenza fra individui. PoEM propone perciò un teatro aperto, la cui estetica è ritenuta fondativa di una esperienza teatrale che stabilisca l'interazione e la relazione; si viene così a creare necessariamente uno spazio accessibile alle persone, partecipativo e inclusivo, che nutre la comunità e la società di cui è parte⁵.

Il riferimento di Vacis alla «creazione di relazioni tra le persone» e quello di PoEM a «una esperienza teatrale che stabilisca l'interazione e la relazione», con la creazione di «uno spazio accessibile alle persone, partecipativo e inclusivo», ricordano anche alcune delle posizioni emerse negli ultimi anni centrate sull'«arte relazionale», l'«arte collaborativa» e in generale la «svolta sociale» dell'arte. Come si è visto, il teatro è tradizionalmente uno strumento di partecipazione politica: le esperienze che vanno dal decentramento ai gruppi di base, dall'animazione al teatro ragazzi sono tutti fenomeni che fungono da premessa alle pratiche portate avanti da Vacis e PoEM, da ben prima che si cominciasse a parlare di una «svolta partecipativa» nelle arti – almeno nei termini assunti dal dibattito degli ultimi vent'anni.

Tale dibattito prende le mosse grosso modo dal saggio di Nicolas Bourriaud sull'*Estetica relazionale* (2010), centrato sulla dimensione collaborativa delle estetiche artistiche degli ultimi decenni, dove le persone sono chiamate a partecipare a un'attività artistica condivisa e a interagire tra loro e tra loro e gli artisti. Claire Bishop (2015) critica tale posizione, sostenendo che la mera relazionalità non si traduce necessariamente in una pratica politica, caratterizzata invece dalla critica e dal dissenso.

All'«antagonismo estetico» proposto da Bishop si contrappone l'«approccio collaborativo» di Grant Kester (2011), il quale, pur muovendo dalla stessa critica a Bourriaud (soprattutto in relazione al fallimento dei progetti dell'arte partecipativa nel generare una vera «inclusione sociale»,

⁵ Cfr. <https://www.potenzialievocatimultimediali.com>, ultima consultazione 13 maggio 2025.

dal momento che questi promuoverebbero di fatto il rispetto dei cittadini nei confronti dell'autorità – da quella artistica a quella politica), al primato estetico di Bishop preferisce quello etico, antepoendo peraltro alla dimensione top-down della “partecipazione” la pratica bottom-up della “collaborazione”, dove la seconda garantirebbe una maggiore *agency* ai collaboratori. Una possibile via di uscita tra le diverse posizioni è quella individuata da Kim Charnley (2011), che riconosce nella complessità dell'interdipendenza tra questioni etiche, estetiche e politiche, all'interno dello spazio liminale tra l'arte e il sociale, il senso stesso dell'arte collaborativa. Dopotutto, l'arte attivista non sarebbe in grado di aprire uno spazio politico, se non si ponesse come segno di distinzione – e, dunque, se l'*agency* dei “cittadini-collaboratori” non fosse in qualche modo subordinata all'istanza estetica dell'artista.

Come si inserisce il teatro all'interno di questo dibattito? Secondo alcuni autori, soprattutto in un periodo come questo, nel quale le forme convenzionali della partecipazione politica sembrano essere in declino in gran parte delle democrazie occidentali (Marsh, 2014), proprio le arti in generale e il teatro in particolare possono costituire importanti forme alternative di partecipazione politica, in particolare per individui tradizionalmente esclusi dallo spazio politico.

Il teatro basato sulla partecipazione e sulla collaborazione – soprattutto quando queste si realizzano sia nella produzione che nel corso della performance – è in definitiva uno “spazio di prova”, dove quelle che tradizionalmente costituiscono le prove dello spettacolo sono anche delle “prove di democrazia”, delle “prove di realtà”. Quello che viene messo in scena è uno spazio di prefigurazione del dibattito democratico e politico, nella sua connessione con le esperienze di vita delle persone che partecipano alla performance.

La ricerca etnografica che presentiamo in queste pagine si propone di verificare le pratiche attraverso le quali il teatro può realizzare tale “spazio di prova”, concentrandosi soprattutto sui principali aspetti emersi nel corso della ricerca: la partecipazione tra attori e pubblici nella fruizione degli spettacoli; la collaborazione tra professionisti teatrali e individui tradizionalmente esclusi dal processo creativo delle arti performative; e infine il progetto pedagogico dove la performance diviene una riflessione sulla democrazia, le sue contraddizioni e le sue ambiguità.

Prima di vedere tali aspetti, tuttavia, è necessario accennare brevemente ai codici scenici e drammaturgici e alle dinamiche performative e spetta-

colari della *Trilogia della Guerra* nel suo complesso, e dei tre singoli spettacoli che la compongono. È quello che vedremo nel prossimo paragrafo.

La *Trilogia della Guerra*

Pur nelle loro specificità, i tre spettacoli della *Trilogia della Guerra* sono accomunati da una serie di pratiche di costruzione drammaturgica e scenico-performativa. I "classici" che vengono messi in scena non sono mai ripresi integralmente, ma sottoposti a tagli, interventi di riscrittura e di interpolazione con testi scritti dagli stessi attori della compagnia. *Prometeo* è intervallato da interventi narrativi dello stesso Vacis (il solo caso in cui il regista interviene direttamente nel corso della rappresentazione⁶); *Antigone e i suoi fratelli* si compone di parti delle *Fenicie* di Euripide e della *Antigone* di Sofocle («in questo modo credo che siamo riusciti a dare una maggiore contestualizzazione della vicenda di Antigone, in modo che il pubblico avesse più riferimenti», come spiega una delle attrici intervistata durante una pausa delle prove di *Antigone*), e prevede una serie di interventi originali da parte di una Narratrice nonché monologhi interpolati nel corso della vicenda (li vedremo meglio nelle prossime pagine); *Sette a Tebe* si divide idealmente in due parti: la prima segue il testo pressoché integralmente, ma con numerosi interventi scritti dagli attori e affidati, nei diversi momenti, a un Narratore e a una Narratrice, mentre la seconda è scritta dai ragazzi della compagnia, che smettono i panni dei personaggi e parlano in prima persona, proiettando le vicende della tragedia nella loro memoria e nei loro vissuti contemporanei.

Dal punto di vista dei codici scenico-performativi, gli spettacoli della *Trilogia della Guerra* sono tutti costituiti da una serie di elementi comuni. Lo spazio è per lo più vuoto, con la sola eccezione di alcuni oggetti di scena che caratterizzano lo sviluppo della drammaturgia e delle azioni sceniche. Se per *Prometeo* e *Sette a Tebe* sono sufficienti delle sedie (quella su

⁶ Il motivo di questo *unicum* è particolarmente interessante e significativo: nella sua versione originale, così come concepita e provata dalla compagnia, lo spettacolo non prevedeva la partecipazione di Vacis; tuttavia, alla vigilia della prima (nell'ambito del 75° Ciclo di Spettacoli Classici al Teatro Olimpico di Vicenza – ottobre 2022), il Covid-19 ha decimato la compagnia. Vacis e PoEM hanno deciso di portare comunque in scena lo spettacolo, con un numero di attori ridotto, adattandolo in un format diverso da quello originariamente previsto, con la costante presenza del regista, seduto su una sedia a luci accese, a intervallare le azioni sceniche spiegando al pubblico il contesto della tragedia e il riverbero delle questioni che pone nella nostra contemporaneità. Dopo il successo riscosso dall'operazione, la compagnia ha deciso di mantenere tale formato.

cui siede Vacis per tutta la durata del *Prometeo* e quelle del Coro di *Sette a Tebe*, dove siederanno le attrici nella seconda parte dello spettacolo una volta smessi gli abiti dei loro personaggi, per impersonare loro stesse, e parlare di ricordi di guerra legati alle loro famiglie o alla loro personale esperienza), in *Antigone e i suoi fratelli* è la presenza di una doppia americana, su cui è steso uno strato di terriccio, a dare un senso (sia come direzione narrativa, sia come significato) allo sviluppo drammaturgico e performativo (prima, posata a terra, è la terra delle corse di Antigone e dei suoi fratelli da ragazzi; più avanti, quando l'americana viene issata e il terriccio fatto cadere, è la terra che ricoprirà i corpi morti dei due gemelli fratricidi).

La scena della Trilogia è in gran parte determinata dall'ambiente sonoro-musicale, che accomuna le tre tragedie nella sua definizione pratica e concettuale, a opera di Roberto Tarasco, storico collaboratore e sodale di Vacis. La sua "scenofonia" (un neologismo dello stesso Tarasco che indica il suo lavoro di produzione di un ambiente acustico che integra musiche e suoni, ricavati dalle fonti più varie e adattati per le diverse esigenze drammaturgiche) è essenziale per la composizione scenica della Trilogia. Quanto alle luci, per quanto siano molti i momenti in cui il loro uso definisce e costruisce la scena drammaturgica, va anche sottolineata una pratica piuttosto comune di Vacis e PoEM, particolarmente significativa in relazione alla partecipazione del pubblico. Si tratta dell'illuminazione della platea per gran parte della durata degli spettacoli, che permette anche agli attori di guardare negli occhi le persone tra il pubblico (così come le persone tra il pubblico guardano negli occhi gli attori, o altri spettatori). In questa relazione si stabilisce così un "doppio sguardo" che permette una relazione maggiormente coinvolgente (e che per più di uno tra gli spettatori intervistati ha rappresentato un'esperienza quasi "intima", «una sorta di "dialogo", come se stesse parlando con me»).

Dal punto di vista della recitazione, la *Trilogia della Guerra* asseconda un taglio più performativo che interpretativo. Una delle pratiche più caratteristiche di Vacis e della compagnia è la tecnica della "schiera" e dello "stormo" (Vacis, 2017), con la quale i performer accolgono il pubblico già all'entrata in sala, stabilendo così un rapporto di attenzione e di consapevolezza che parte da una "certificazione di presenza" e di riconoscimento a doppio livello (tra i performer stessi, e tra questi e gli spettatori che prendono posto in platea).

L'attenzione e l'ascolto assicurati dalla schiera e dallo stormo (che accompagnano tutto lo sviluppo drammaturgico e performativo degli spet-

tacoli, restituendo un senso dinamico, empatico e partecipativo a quella che era la collettività del Coro) si ritrovano nei numerosi momenti coreutici e musicali degli spettacoli. In più momenti dell'azione scenica lo sviluppo drammaturgico è contrappuntato da cori e canti (con una scelta musicale vasta e composita, che va dai canti della tradizione di ogni luogo e tempo a rielaborazioni del repertorio musicale contemporaneo), a cui sono spesso associate performance coreutiche.

Di fatto, molti dei canti e delle danze rituali, che vengono performati dai ragazzi quasi a dare una scansione ritmica al racconto delle tre tragedie, sono tra i momenti più apprezzati dal pubblico, che ha più volte sottolineato, nel corso delle interviste e delle conversazioni più informali, il piacere estetico provato di fronte a performance che esaltavano la bellezza dei corpi e l'atletismo «allucinatorio», «dionisiaco», «orgiastico» e «sciamanico» (tutti aggettivi usati da diversi spettatori) dei ragazzi sulla scena. I commenti riportati fanno riferimento alla qualità spesso rituale dei cori e delle danze, che trasfigurano le varie scene restituendone una qualità arcaica e ancestrale, dove al centro del rito stanno i corpi e i modi in cui questi si toccano, si intrecciano, lottano o si amano.

Dalla partecipazione alla collaborazione

Uno degli aspetti che sono emersi in maniera più evidente nel corso dell'etnografia della produzione della *Trilogia della Guerra* è quello della possibilità per i pubblici sia di *partecipare* che di *collaborare* al processo creativo e alle performance – i due processi, la partecipazione e la collaborazione, vanno intesi in questo caso come due pratiche differenti, nel senso della distinzione proposta da Kester (2011) a cui abbiamo accennato nel primo paragrafo.

Per quanto riguarda la *partecipazione* in senso stretto, tutte e tre le produzioni sono state caratterizzate da una presenza continua di persone tradizionalmente “estranee” al processo produttivo, che avevano la possibilità di assistere a tutte le fasi delle prove degli spettacoli dal momento in cui queste prevedevano la fase di messa in scena. In questo modo, il pubblico poteva assistere non tanto a una prova generale (come avviene comunemente), quanto alle continue fasi di “togliere” e “levare”, di verifica di un'intuizione, su cui insistere o da tralasciare; di trasformazione di un'idea in un'altra; in altre parole, delle molteplici modalità dello sviluppo creativo di uno spettacolo.

Un altro aspetto significativo di tale processo è quello della messa in scena finale, dove attori in scena e spettatori in platea avevano la possibilità di vivere la performance come una pratica sociale, un'esperienza quanto più possibile comunicativa ed empatica. Tale possibilità viene realizzata attraverso diverse tecniche.

Una delle pratiche più caratteristiche in questo senso è quella della "schiera", a cui abbiamo accennato nelle pagine precedenti. In relazione all'oggetto di questo articolo, la tecnica della schiera è probabilmente la pratica teatrale più significativa e caratteristica delle produzioni di Vacis e PoEM, dal momento che si tratta di un esercizio drammaturgico e pedagogico dell'ascolto e dell'azione, ossia del corpo che si mette in ascolto degli altri corpi per creare azioni sceniche comuni. Questa pratica si traduce nell'educazione alla consapevolezza di sé e dell'altro, all'ascolto non mediato dal pregiudizio, in una relazione di "cura dell'altro". Soprattutto, si tratta di una pratica che nasce nello spirito di partecipazione e collaborazione con i pubblici, dal momento che la compagnia di PoEM, nel corso dell'anno, organizza incontri settimanali aperti alla popolazione centrati sulla schiera e sullo stormo – incontri durante i quali, spesso, si formano i primi germi di azione scenica che verranno poi sviluppati nel corso delle prove per i vari spettacoli.

Un'altra pratica fondata sulla relazione tra attori in scena e pubblici in platea è quella del diretto coinvolgimento del pubblico in alcune scene degli spettacoli. In questo caso, nel corso della ricerca sono emersi alcuni momenti particolarmente coinvolgenti – almeno stando ai commenti di alcuni spettatori intervistati all'uscita dal teatro.

Uno degli episodi più significativi in questo senso è quello del finale di *Sette a Tebe*, in cui si è verificato uno dei momenti più coinvolgenti (ed emozionanti) del rapporto tra attori e spettatori. Verso la conclusione dello spettacolo uno degli attori, Gabriele – nei panni di sé stesso –, recita un monologo centrato sui giovani che muoiono per andare a combattere guerre che non sono le loro. Il monologo si chiude con l'attore che esclama: «Io mi chiamo Gabriele, ho ventitré anni e sono vivo». A quel punto, tutti gli altri attori (ad esclusione dei due che interpretano Eteocle e Polinice, i responsabili della guerra) ripetono la stessa frase, con il loro (vero) nome e la loro età. Dopodiché, invitano il pubblico a fare lo stesso. Nelle repliche a cui si è assistito nel corso della ricerca, si sono alzate moltissime persone tra il pubblico, di ogni età e genere, rivendicando il loro nome, la loro età, e il loro essere vivi. All'uscita dal teatro questo è risultato essere uno dei momenti più emozionanti dello spettacolo (col-

locato peraltro alla fine della rappresentazione). Tra i commenti registrati, quelli più comuni erano «è stato come dire no alla guerra», «l'ho fatto per manifestare la mia solidarietà ai civili palestinesi», «volevo far sentire la mia voce», «mi è sembrato di essere come a una manifestazione, a un corteo contro la guerra», «volevo gridarlo anch'io: "sì, ci sono, sono ancora vivo, nonostante ci vogliate morti, carne da macello!"», «loro sono i morti [i politici che promuovono le guerre, n.d.a.]; noi siamo i vivi!».

Se finora abbiamo visto esempi relativi alla dimensione della *partecipazione* – nell'accezione di Kester (2011) vista nel primo paragrafo –, è interessante anche come nella ricerca emergano esempi relativi alla *collaborazione*, dove cioè la possibilità di *agency* per i "non professionisti" è promossa in maniera più ampia e significativa. Nella preparazione della *Trilogia della Guerra*, infatti, la collaborazione degli spettatori comincia già dalle primissime fasi creative del progetto, vale a dire dalle prime letture iniziali del testo tra regista, scenofonico e attori. La presenza di persone tradizionalmente estranee a tali fasi del processo creativo teatrale non si limita alla mera esperienza di "pubblici", che assistono alle prime fasi del fare creativo: le persone, infatti, hanno la possibilità di intervenire nella discussione, realizzando con ciò una vera e propria creatività partecipata, in una logica molto simile a quella delle pratiche laboratoriali di carattere maieutico che dagli anni Sessanta a oggi caratterizzano la creazione drammaturgica di numerose composizioni spettacolari (Mango, 2019) – e che il dibattito contemporaneo sulla "svolta sociale" dell'arte ha riattualizzato con l'idea del "maestro ignorante" di Jacques Rancière (2018), con il suo assunto paradossale del maestro che impara qualcosa anche dall'allievo, e di entrambi che imparano qualcosa che nessuno dei due (ancora) sa.

Un caso piuttosto esemplare e significativo in questo senso è quello di una delle prime fasi della realizzazione di *Antigone e i suoi fratelli*. Per comprendere il senso di una tragedia eminentemente politica come *Antigone*, e per dare conto di come tale dimensione politica muova dalle esigenze dei singoli cittadini, in relazione alla collettività, i creatori dello spettacolo hanno girato per le scuole di Torino e della provincia, proponendo una serie di domande agli studenti e alle studentesse; domande che prevedevano risposte basate non sulle opinioni, ma sulle esperienze personali, e sulla narrazione di tali esperienze. L'idea era quella di arrivare alle questioni (politiche, civili) poste dall'*Antigone* sofoclea attraverso quelli che sono i vissuti della fascia più giovane dei cittadini. Queste le domande:

Quando avete cambiato idea?
Avete qualcosa per cui vale la pena vivere?
Avete qualcosa per cui vale la pena morire?
Quando avete compiuto azioni eccessive?
Quando avete avuto paura per qualcuno?
Siete mai stati corrotti?
Siete mai stati corruttori?
Quando è stato troppo tardi?
Quando sei stato Eteocle e quando sei stato Polinice?
Quando sei stata Antigone e quando sei stata Ismene?
(Vacis, 2023, p. 19)

Le risposte fornite dai ragazzi delle scuole, nonché dai giovani attori della compagnia, sono quindi confluite nella stesura drammaturgica e nella performance scenica di *Antigone e i suoi fratelli*, attraverso l'inserimento di alcuni monologhi originali all'interno dello spettacolo. Come quello di Lucia Raffaella, che ha raccolto le simpatie suscitate da Ismene, la sorella di Antigone apparentemente inetta e codarda, restituendo al personaggio una dignità e una rivendicazione del diritto alla vita che sono state particolarmente apprezzate da alcuni degli spettatori intervistati alla fine delle repliche. O come quello di Lorenzo, dove l'esperienza di una sostanziale insicurezza all'interno della "società del rischio" (solo apparentemente pacificata e sanitizzata) fa i conti con le questioni politiche più scottanti della nostra attualità, a partire dalla guerra in Ucraina.

Il monologo di Lucia Raffaella/Ismene e quello di Lorenzo sono stati considerati da molti dei giovani spettatori intervistati all'uscita dal teatro come alcuni dei momenti di maggiore identificazione rispetto alle loro esperienze personali, centrata soprattutto sul bisogno di rischiare e di mettersi in gioco in un mondo che promette una falsa sicurezza, o ancora nella rappresentazione delle inquietudini di una generazione in ricerca, impegnata a definire il proprio posto in un mondo avvertito come sempre più globalmente insicuro.

Il rituale pedagogico del tragico

La *Trilogia della Guerra*, in particolare con *Antigone e i suoi fratelli*, si fa carico di mostrare le ambiguità e i chiaroscuri delle retoriche discorsive che compongono le narrazioni sulla democrazia e sulla politica come bene pubblico. In tutte le fasi preparatorie di *Antigone* – dalle prime letture,

pubbliche, agli incontri con le classi delle scuole del torinese, per arrivare agli incontri col pubblico alla fine delle varie repliche – sia il regista, Gabriele Vacis, che gli attori si sono spesso soffermati sull'importanza della tragedia come una sorta di "educazione civica" per gli stessi ateniesi dell'Atene periclea, e su come questa "pedagogia alla democrazia" non si sottraesse agli aspetti più oscuri di una forma di governo che si stava solo cominciando a sperimentare.

Le diverse esperienze, le diverse narrazioni e i diversi sguardi che si sono incrociati nel corso delle varie fasi di preparazione dello spettacolo di *Antigone e i suoi fratelli* – e soprattutto nei "dibattiti" col pubblico, spesso ingaggiati alla fine delle repliche – hanno permesso di rendere più comprensibile la straordinaria complessità di una tragedia che, proprio per questa sua complessità, è considerata «una delle azioni durature e canoniche nella storia della nostra coscienza filosofica, letteraria e politica» (Steiner, 1990, p. 9).

Dopotutto, come si è detto, la tragedia greca era «una pedagogia politica», che assolveva «una funzione pedagogica ufficiale» (Zagrebel'sky, 2006, p. 22; 25). E lo faceva non tanto riflettendo la realtà, quanto piuttosto problematizzandola, portandone alla luce i lati irrisolti, ambigui, contraddittori. Nelle *Note di regia* dello spettacolo Vacis scrive che «la Tragedia Greca è la scuola del popolo, è l'educazione civica, e soprattutto etica e morale» (Vacis, 2023, p. 20). Usando tutti gli strumenti a loro disposizione e tutte le "cornici" che definiscono il *frame* del loro spettacolo (compreso un paratesto come il programma di sala, come in quest'ultimo esempio), regista e attori insistono nell'illustrare il ruolo del tragico antico nella sua funzione di «scuola del popolo», «educazione civica, e soprattutto etica e morale».

Tra gli altri modi di definire tali cornici, quello che sembra avere maggiormente colpito il pubblico è il ricorso a una Narratrice⁷, i cui interventi cadenzati nel corso dello spettacolo compongono un *framing* che suggerisce alcune chiavi di lettura di quanto avviene sulla scena (uno per tutti: il legame tra potere politico e patriarcato).

La significatività di tale attività di *framing* a opera della Narratrice è testimoniata dalla vivacità con cui questa viene accolta dai pubblici. Se alcuni vi scorgono una sorta di "infantilizzazione" del pubblico («non è che ho bisogno dello spiegone», dice un intervistato), altri la considerano un'operazione opportuna per comprendere eventi e situazioni altrimenti

⁷ Cfr. paragrafo 2.

troppo lontani da noi (e su cui magari non si ha una adeguata conoscenza) – in piena coerenza, verrebbe da aggiungere, con l'idea registica di una drammaturgia intesa come “pedagogia politica”. Così la sintetizza Lorenzo, uno degli attori di PoEM:

Qualcuno sostiene che i nostri spettacoli siano didascalici, troppo, troppo esplicativi. Ma ho l'impressione che tante volte, a dire questo, siano professoresse e professori, critici, quei pochi migliori che non si occupano di condividere il sapere ma si preoccupano di difenderlo, il loro sapere, che non è saggezza ma privilegio o fortuna (Tombesi, 2023, pp. 229-230)

Nel *Prometeo*, come già si è accennato⁸, tali interventi consistono in momenti che vedono impegnato lo stesso regista, Gabriele Vacis: in questi intermezzi “bardici”, gli attori si riuniscono attorno a Vacis e ascoltano le sue narrazioni, dando vita a una sorta di *playtelling* (Tomasello, 2021), dove la performance narrativa si fa evento rituale. È il rito della narrazione, che Byung-Chul Han (2024) contrappone allo storytelling del marketing e delle piattaforme social: se l'atto rituale del narrare rende possibile l'emergere di una comunità, lo storytelling, al contrario, dà forma solo a una *community*, ovvero a una versione mercificata della comunità. Le narrazioni rituali di PoEM rappresentano così un'alternativa alle narrazioni-merce dei social, riunendo nella pratica collettiva del racconto una comunità i cui partecipanti sanno restare in ascolto.

Il “corpo politico” del teatro

La *Trilogia della Guerra* utilizza tutti gli strumenti del teatro post-drammatico: la cerimonia, il rito; la danza, la performance; la musica, la voce, il coro; la presenza e la corporeità; la narrazione e la comunicazione faccia a faccia (Lehmann, 2017). I tre spettacoli di Vacis/PoEM vengono così a comporre una performance di relazione, dove attori e pubblici condividono lo stesso spazio prima e durante la rappresentazione. L'etnografia della produzione e della ricezione della Trilogia ha mostrato come in entrambi i casi si sia trattato, di fatto, di processi partecipativi: attori e pubblici hanno collaborato sin dalle prime fasi della concezione e della creazione drammaturgica, per arrivare poi a una partecipazione nel corso delle varie repliche. Nel sistematico processo di decostruzione della macchina teatrale (mostrata e resa accessibile sin dalle prime riunioni

⁸ Cfr. paragrafo 2.

della compagnia, e poi con le prove aperte – e dunque, vissuta e agita nel suo retroscena) e nel processo di decostruzione dei ruoli (con la confusione tra attore e personaggio, e tra spettatore e attore), i pubblici delle tre tragedie hanno potuto esperire «il paradosso solo apparente, per cui il teatro è politico precisamente nella misura in cui interrompe e destituisce le categorie stesse della politica» (Lehmann, 2017, p. 216).

Secondo Joe Kelleher (2009) il teatro sfrutta e allo stesso tempo svela e denuncia il potere di persuasione della politica, decostruendone (almeno potenzialmente) le retoriche ideologiche e discorsive.

Il teatro è politico nel momento in cui smette di essere *mito* e diventa *rito* (Fischer-Lichte, 2014), ovvero quando non è più testo letterario (il “teatro-museo” a cui ha fatto ripetutamente riferimento Vacis durante gli incontri col pubblico, nel corso delle prove e nei dibattiti a fine spettacolo) ma performance in compresenza, pratica esperienziale, relazione corporea.

«Ma non vi vergognate a toccarvi?»: nel corso di un dibattito col pubblico al termine di una replica per le scuole, alcuni giovani spettatori hanno espresso il loro stupore per come le attrici e gli attori della compagnia usano i loro corpi, e per come i corpi si relazionano tra loro. Il toccarsi, il baciarsi, lo scontrarsi, l’incontrarsi, il contatto con parti intime del corpo: questo elemento così irriducibilmente carnale rappresentava, agli occhi dei ragazzi del pubblico, qualcosa di straordinario, in qualche modo sconvolgente – certamente, qualcosa di inedito. In un’intervista nel corso della ricerca Erica, una delle attrici di PoEM che hanno partecipato alla discussione con i ragazzi, ha sottolineato come di tutto il messaggio tragico del *Prometeo* sia stata proprio la “tragedia dei corpi” a emergere agli occhi dei ragazzi: «imparare a sfiorarsi e non afferrarsi; sopravvivere alla tensione e non esplodere nello sfogo; costruire libertà e non possesso» – la possibilità di una relazione di empatia e non di abuso e sopraffazione. Forse proprio in questo momento della ricerca è possibile individuare il senso più profondo del teatro partecipativo. Che avrà tutti i suoi limiti – nell’impossibilità di eguagliare le masse di spettatori dei media; nell’ottenere un impatto o un risultato politico poco verificabile; nel richiamare collaboratori e pubblici che verosimilmente già condividono una certa visione del mondo –, ma che, in definitiva, è in grado di riunire una comunità di persone fisicamente presenti in uno stesso luogo e in uno stesso momento.

Dopotutto, come sostiene Jill Dolan (2001), il teatro promuove la democrazia partecipativa per la sua stessa natura di pratica incorporata, fondata su un corpo di individui che, nella condivisione di uno spazio fisico,

performativo ed esperienziale, può trasformarsi in qualcosa di simile a un corpo politico. E, per quanto tale comunità fisica sia inevitabilmente localizzata e temporanea, la sua stessa natura incarnata e immediata può costituire una cura al senso di alienazione e di dislocazione tipico di una società mediata, dispersa e virtuale come quella contemporanea. Nel teatro partecipativo sta forse la chiave per volgere la *body politics*, dove il potere (della politica; ma anche dell'autorità del campo delle arti) regola e governa le vite dei cittadini, in un *body politic*, dove ogni corpo impari ad aprirsi con empatia al confronto con l'altro.

Bibliografia

Bennett, S. (1997), *Theatre Audiences. A theory of production and reception*, Routledge, London, New York.

Benvenuti, P. (1994), *Introduzione alla storia del teatro-ragazzi*, La Casa Usher, Firenze.

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

Bourriaud N. (2010), *Estetica relazionale*, trad. it. Postmediabooks, Milano.

Charnley K. (2011), *Dissensus and the Politics of Collaborative Practice*, "Art and the Public Sphere", vol. 1, n. 1, pp. 37-53.

De Marinis M. (1987), *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Bompiani, Milano.

De Marinis M. (1988), *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma.

Dolan J. (2001), *Rehearsing Democracy: Advocacy, Public Intellectuals, and Civic Engagement in Theatre and Performance Studies*, "Theatre Topics", vol. 11, n. 1, pp. 1-17.

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

Freshwater H. (2021), *Theatre and Audience*, Methuen, London, New York.

Han B. C. (2024), *La crisi della narrazione*, trad. it. Einaudi, Torino.

Kelleher J. (2009), *Theatre and Politics*, Methuen, London, New York.

Kester G.H. (2011), *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press, Durham, London.

Lehmann H. Th. (2017), *Il teatro postdrammatico*, trad. it. Cue Press, Imola.

Mango L. (2019), *Il Novecento del teatro. Una storia*, Carocci, Roma.

Marsch D. (2014), *What Is the Nature of the Crisis of Democracy and What Can We Do about It?*, "Democratic Theory", vol. 1, n. 2, pp. 37-46.

Nicholson H. (2009), *Theatre and Education*, Methuen, London, New York.

Rancière J. (2018), *Lo spettatore emancipato*, trad. it. DeriveApprodi, Roma.

Reason M. (2010), *Asking the Audience: Audience Research and the Experience of the Theatre*, in «About Performance», n. 10, pp. 15-34.

Shevtsova M. (2009), *Sociology of Theatre and Performance*, QuiEdit, Verona.

Steiner G. (1990), *Le Antigoni*, trad. it. Garzanti, Milano.

Tomasello D. (2021), *Playtelling. Performance narrative nell'Italia contemporanea*, Marsilio, Venezia.

Tombesi L. (2023), *Come leggere i classici*, "La Rivista di Engramma", n. 205, pp. 229-230.

Tulloch J. (2005), *Shakespeare and Chekhov in Production and Reception. Theatrical Events and Their Audiences*, University of Iowa Press, Iowa City.

Vacis G. (2017), *Il romanzo della schiera*, "Prove di Drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali", vol. 23, n. 1-2, pp. 42-44.

Vacis G. (2023), *Note di regia*, "I Quaderni del Teatro Stabile di Torino", n. 22, pp. 19-23.

Zagrebel'sky G. (2006), *Il diritto di Antigone e la legge di Creonte*, in I. Dionigi, (a cura di), *La legge sovrana. Nomos basileus*, Rizzoli, Milano, pp. 21-51.