

In cerca dello spettatore

Il “Delivery Theatre” della Compagnia Carullo Minasi per una curatela performativa della città

Katia Trifirò, Cristiana Minasi

In premessa: il teatro alla prova dell'emergenza pandemica

Il punto di partenza di questo intervento riguarda il processo di profondo ripensamento che, oggi, attraversa il dibattito sul teatro, in relazione agli interrogativi generati dall'emergenza da Covid-19 e alle possibili risposte di artisti, teorici e operatori dello spettacolo dal vivo.¹ In particolare, la pandemia ha determinato la messa in discussione di alcuni dei parametri che regolano il gioco relazionale attivato dall'arte dell'attore e messo a dura prova dalla separatezza del corpo dello spettatore, escluso dalla partecipazione all'evento teatrale nei luoghi fisici dell'incontro.

Gli interrogativi hanno avuto come oggetto innanzitutto i luoghi di produzione e di fruizione delle pratiche teatrali. E se da una parte si sono registrati i tentativi di immaginare modalità diverse di contatto e connes-

* Questo contributo, nato dal dialogo tra le autrici, è strutturato in due parti, che presentano rispettivamente una riflessione teorica e una testimonianza artistica in prima persona sull'esperienza del “Delivery Theatre”. Secondo quest'ordine, i primi tre paragrafi sono di Katia Trifirò, gli ultimi tre di Cristiana Minasi.

¹ L'ampio dibattito animato sin da marzo 2020 ha prodotto una serie di riflessioni teoriche e di proposte operative di cui tengono traccia i siti specializzati e diverse iniziative editoriali. Tra queste, lo speciale *ACT - Arti, Covid-19, Tecnologie* ospitato su «Atlante» di Treccani.it, con articoli a cadenza settimanale scritti da artisti, studiosi e professionisti dello spettacolo e della comunicazione; il dossier *Teatrodromani. Prospettive della scena all'epoca del covid-19*, a cura di Marco De Marinis, in «Culture Teatrali», 29, annale 2020; gli interventi raccolti nel volume *Quale teatro per il domani?*, a cura di Agata Tomšič/ErosAntEros, Editoria & Spettacolo, Spoleto (Perugia) 2020. Numerose le occasioni di incontro e mobilitazione in rete: il 27 aprile 2020 l'iniziativa “Il futuro non viene da sé. Assemblea aperta dei teatri e della danza” è stata organizzata in videoconferenza e live streaming da AltreVelocità, in collaborazione con Rete Critica; a chiusura d'anno, al teatro che cambia sono stati dedicati gli approfondimenti online del “Premio Rete Critica 2020: edizione 9 e ¾”, trasmessi il 4 e 5 dicembre sulle pagine Facebook del Teatro Stabile del Veneto e di Rete Critica, per una mappatura di progetti artistici realizzati durante il primo periodo di *lockdown* e di altri messi in scena dopo la riapertura di metà giugno.

sione tra artista, opera e pubblico, in tempo di sospensione delle attività teatrali e di chiusura forzata degli spazi tradizionali, dall'altra parte è stato ulteriormente approfondito il rapporto tra arti performative e nuovi media, accelerando anche in direzioni inedite un processo già in atto prima del *lockdown* pandemico. Proprio le opportunità offerte dalla tecnologia elettronica digitale hanno stimolato una serie di esperienze artistiche tese ad esplorare forme comunicative ed espressive originali, per ricercare e verificare le potenzialità drammaturgiche delle risorse multimediali,² mentre il principio di una collisione inevitabile tra le specificità dello spettacolo dal vivo e la riproducibilità tecnica ha prodotto forme alternative di incontro fra attore e spettatore, calibrando la sperimentazione di nuovi rituali pubblici con la necessità di adeguarsi alle regole di isolamento e immobilità imposte dalla condizione emergenziale.

In questa seconda ipotesi di lavoro e di ricerca si colloca il caso del Delivery Theatre avviato a Messina dalla Compagnia Carullo Minasi dall'11 dicembre 2020, in forma di brevi performance consegnate allo spettatore in cambio di una cifra simbolica.³ Si tratta di una progettualità di "teatro a domicilio" che, a partire da una proposta di Ippolito Chiarello, fondatore della rete internazionale USCA – Unità Speciali di Continuità Artistica, si è diffusa in varie città italiane durante la chiusura pandemica dei teatri. Da nord a sud, le diverse modalità di "consegna" hanno assunto il significato di «piccoli atti di resistenza»,⁴ ovvero tentativi «di costruire relazioni, nel deserto dello spazio pubblico»,⁵ e di ribadire la radicalità dell'esperienza teatrale, tanto più irrinunciabile in una fase storica di separazione e paura.

Un paradigma declinato dalla Compagnia messinese non solo come modalità operativa, portando concretamente il teatro fuori dagli edifici istituzionali, a contatto diretto con la città e i suoi abitanti, ma più profondamente come opportunità per costruire, attraverso l'azione teatrale,

² Cfr. K. Trifirò, «Premi play per cominciare». *Pratiche di creazione dalla scena allo schermo*, in «Fata Morgana», n. 42, 2021, pp. 157-163.

³ Le modalità e le regole di tali "consegne" sono indicate sul sito web della Compagnia, nella pagina dedicata al "Delivery Theatre": <<https://carullominasi.wordpress.com/delivery-theatre-carullominasi/>>. L'esperienza, nel contesto emergenziale della pandemia, è proseguita sino ai primi sei mesi del 2021. Successivamente si è tradotta in una dimensione festivaliera, attraverso l'organizzazione non più di singole, brevi performance, ma di interi spettacoli in luoghi all'aperto e in natura, senza l'ausilio di mezzi tecnici di supporto, sul modello del Festival di Teatro ecologico di Stromboli, diretto da Alessandro Fabrizi.

⁴ O. Ponte di Pino, *Un teatro per il XXI secolo. Lo spettacolo dal vivo ai tempi del digitale*, FrancoAngeli, Milano 2021, p. 178.

⁵ *Ibidem*.

In cerca dello spettatore

«luoghi d'incontro e conoscenza – luoghi d'amore». ⁶ Immaginando cioè, secondo una suggestione di Giuliano Scabia, «un teatro aperto da tutti i lati – un teatro a partecipazione»: ⁷ spazi ritrovati dalla comunità e per la comunità, in cui riscoprire il valore della relazione, nella sua dimensione autenticamente umana.

Dal punto di vista delle peculiarità sceniche, compositive e drammaturgiche, il principio è stato quello della “scomposizione”: la Compagnia ha attinto al proprio repertorio, individuando frammenti di opere da restituire alla fruizione del pubblico come performance autonome, in linea con quanto sperimentato da Chiarello. Se la scena non si inventa più all'interno di un edificio ma finisce per coincidere con l'intero spazio urbano, è in questo perimetro che si situa la possibilità della ricerca di una relazione del tutto inedita con lo spettatore, nel segno di una nuova forma di partecipazione all'evento teatrale. Pochi oggetti di scena, costumi da indossare sugli abiti quotidiani, un bastone su cui poggiare il “menù” offerto allo spettatore: questi gli elementi essenziali contenuti nella cassetta delle consegne, che Carullo e Minasi trasportano in Vespa prima di fermarsi nel luogo stabilito e farne palchetto improvvisato, accogliendo nell'intervento artistico tutto ciò che accade intorno, e che viene trasformato in elemento drammaturgico.

Fuori dai confini dei luoghi istituzionali dello spettacolo, la comunità partecipa a un rito che, nel paradigma possibile di un teatro diffuso, si ridefinisce bene comune, favorendo una dimensione di incontro capace di educare lo sguardo a vedere il teatro dove esso tradizionalmente non c'è, a partire dai quartieri periferici della città, slegati da una fruizione partecipata alle pratiche teatrali. In tale prospettiva, rimettere il teatro in movimento ha significato riferirsi, aggiornandoli ai bisogni del presente, ai principi maturati dalla lezione di alcuni protagonisti del Nuovo Teatro ⁸ e della stagione dell'animazione teatrale. ⁹ In particolare, vengono esplorate

⁶ G. Scabia, *Cos'altro c'è da fare se non costruire il Paradiso Terrestre?*, in R. D'Incà, *La città del teatro e dell'immaginario contemporaneo. Teatro d'arte in/civile*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2009, p. 16.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Cfr. M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987.

⁹ Sostiene Giacchè: «C'è stato un momento in cui il teatro era diventato importante non solo per quei vertici di teoria e di regia che sono giustamente ricordati come i maestri, ma anche per la proliferazione e la generosità di quei “gruppi di base”, che insieme facevano “la somma degli attori”: attori intenti a riprodursi prima che a produrre, e attenti più al processo artistico che al prodotto spettacolare, più alla cultura teatrale da rifondare, da sviluppare, da diffondere che alla società del teatro così com'era ancora concepita e istituzionalizzata (e

e rilanciate le tensioni pedagogiche che, nel corso del Novecento, hanno spinto le pratiche performative in luoghi di margine, di solitudine, di conflitto. Senza trascurare l'eredità dei gruppi nati in Europa negli anni Settanta sulla scia delle esperienze del Living e dell'Odin: una generazione, come scrive Guarino, che ha raccolto «l'urgenza del teatro sospeso, la perdita di senso dei luoghi consueti, e il mandato della conoscenza del sito come spazio di vita».¹⁰

Oggi quelle esperienze continuano a germogliare e, in tempo di emergenza collettiva, sembrano rivivere nella sfida di generare comunità possibili nei luoghi della vita quotidiana, come le strade e le piazze temporaneamente sottratte alla funzione consueta di incontro e, perciò, restituite a nuove potenzialità immaginative. Per Giuseppe Carullo e Cristiana Minasi portare il teatro fuori dal teatro corrisponde al desiderio di generare relazioni nei “luoghi del vissuto”, quelli che, parafrasando Cruciani, rivelano come «la diversità di cui consiste il teatro» abbia bisogno di «uno spazio che esibisca la sua normalità non rispetto all'idea di teatro ma rispetto al sociale quotidiano»,¹¹ specialmente in un momento storico di negazione dello spazio pubblico nella sua funzione comunitaria, aggregante e socializzante.

Il “Delivery Theatre”, ovvero il teatro come bene comune

Un altro aspetto importante per comprendere l'esperienza del “Delivery Theatre” riguarda la riaffermazione del teatro come bene comune, che appartiene alla comunità in ogni sua espressione, «da curarsi anche nell'interesse delle generazioni future».¹² Un principio rivendicato da Giuseppe Carullo e Cristiana Minasi lavorando sulla dimensione propria di uno specifico baricentro geografico come quello di Messina, dove all'attuale,

come è ancora adesso). Il teatro – quel teatro “terzo” che per un periodo non è stato secondo a nessuno – si sentiva dunque così forte, nella sua *povertà* e nella sua *differenza*, da esplorare altri spazi e conquistare altri tempi. Intanto, gli spazi allora canonici e politici della scuola, fabbrica, quartiere, ma poi anche gli spazi dimenticati delle campagne e delle montagne e quelli vietati dei manicomi e delle prigioni [...] E ancora e di più, i tempi negati delle condizioni più emarginate e sofferenti», *La parabola dell'animazione teatrale*, in D. Pietrobono, R. Sacchetini (a cura di), *Il teatro salvato dai ragazzini. Esperienze di crescita attraverso l'arte*, Edizioni dell'Asino, Roma 2011, pp. 48-49.

¹⁰ R. Guarino, *Luoghi e azioni. Introduzione a un'inchiesta*, in Id. (a cura di), *Teatri luoghi città*, Officina Edizioni, Roma 2008, p. 15.

¹¹ F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 179.

¹² U. Mattei, *Beni comuni. Un manifesto*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 27.

In cerca dello spettatore

straordinaria fioritura artistica riconosciuta dalla critica accademica e militante corrisponde, paradossalmente, la precarietà dei luoghi dell'arte e della cultura, sempre a rischio nonostante l'impegno coraggioso delle Compagnie, e dei singoli artisti, che tentano di radicarsi sul territorio.

Interpellata alcuni anni fa su questi temi, in occasione di un progetto su teatro ed educazione, la Compagnia ha riconosciuto l'urgenza di un cammino collettivo che metta dalla stessa parte artisti e città, se è vero che l'esperienza teatrale è prima di tutto esperienza umana, potenziale di crescita e motivo di ricerca e di proposta: «Quando ci negano i punti di aggregazione e gli spazi li dobbiamo reclamare, recuperare», afferma Minasi, «considerando il teatro uno strumento di pensiero e di democrazia. Se il teatro accontenta e tace può diventare strumento di regime e propaganda. Invece, la scena può essere la democrazia dello stare insieme attraversata dall'educazione come domanda in atto».¹³

La scena come “democrazia dello stare insieme” nel caso del “Delivery Theatre” corrisponde all'intero paesaggio urbano, che diventa parte integrante del progetto teatrale rispondendo alla ricerca non solo di spazi ma, soprattutto, di incontri, specialmente in un tempo storico in cui l'altro è percepito come pericolo e in un contesto territoriale tendente più «alla polarità del non-luogo», con i suoi allentamenti di legami storici, sociali, affettivi, «che a quella della *polis*».¹⁴ Per questo, andare in cerca dello spettatore significa credere nella pratica teatrale come componente necessaria del processo di formazione della cittadinanza¹⁵, o almeno gettare le basi perché questo possa avvenire, in discontinuità con il mancato investimento strategico sul teatro da parte delle istituzioni. Ma significa anche rendere i cittadini parte attiva dell'azione teatrale, dal centro alle periferie, sperimentando una forma di partecipazione nella quale si sovrappongono le «condizioni concrete di vita della comunità»¹⁶ e la funzione radicale

¹³ C. Minasi, in L. Donati, R. Mazzaglia (a cura di), *Crescere nell'Assurdo. Uno sguardo dallo Stretto*, Mimesis Journal Books, Accademia University Press, Torino 2018, p. 108.

¹⁴ P. L. Marzo, “Persona, città e mente collettiva: un itinerario alla ricerca del *genius loci* perduto”, in *Crescere nell'assurdo* cit., p. 67

¹⁵ Afferma Attisani: «Soprattutto conta, per noi, comprendere il bisogno inedito emergente della nostra epoca che le arti non siano più il contrappunto della vita produttiva ma una parte integrante della cittadinanza» (in A. Attisani, C. Sini, *La tenda. Teatro e conoscenza*, Jaka Book, Milano 2021, p. 55). Emerge una visione del teatro che, come ribadisce Sini in queste stesse pagine, sia in connessione «con quella azione culturale e politica che dovrebbe mettere a frutto tutte le competenze particolari ai fini di un sapere comune» (ivi, p. 56).

¹⁶ C. Sini, *ivi*, p. 31.

del teatro come «la più antica forma del sapere, cioè come tramite della conoscenza e della rappresentazione del destino umano nel mondo».¹⁷

Nel programma della Compagnia, lo spettatore torna ad essere interpellato prima di tutto come cittadino, riassegnando all'esperienza della partecipazione all'azione teatrale la funzione politica originariamente connessa allo statuto del pubblico come membro di una comunità e alla condivisione sia di una «destabilizzazione dei domini discorsivi del presente», sia di una «riflessione collettiva sui problemi del diritto, dell'alterità, del potere».¹⁸ In tale istanza si riafferma la centralità della questione politica – prima che estetica, semiotica e cognitiva – dello spettatore, secondo un principio fondativo dell'idea di teatro nella società ateniese del V secolo. Lo spettatore, in questa prospettiva, appare come «un rivelatore della condizione politica dell'individuo nella società», anche in ordine alle «possibilità di partecipazione alla vita pubblica che sono date o vorrebbero essere date ai singoli», e «il tramite attraverso il quale il teatro può agire sulla società».¹⁹

Nel caso che stiamo analizzando, questo processo di incontro, rispecchiamento, scoperta si traduce nell'ipotesi di un modello relazionale in grado di recuperare la presenza reale e concreta di corpi in azione, per immaginare e negoziare un modo di strutturare il rapporto con se stessi, con gli altri e con la realtà circostante, in un momento storico di paura, vulnerabilità, disorientamento. Qui risiede il potenziale educativo che la Compagnia attribuisce all'azione teatrale, laddove attore e pubblico si rivelano definitivamente come parti essenziali di un corpo collettivo, chiamate a collaborare insieme alla ricerca di pratiche volte a riaffermare, come dicevamo in premessa, il valore del teatro come bene comune, al quale lo spettatore partecipa attivamente.

La ricerca nello spazio urbano della compagnia Carullo Minasi

Sin dal 2011, anno del loro primo spettacolo, Carullo e Minasi uniscono nel proprio percorso artistico il ruolo di attori, drammaturghi e registi ad una dimensione pedagogica del lavoro teatrale, organizzando laboratori e praticando un teatro diffuso, con l'obiettivo di portare l'istanza creativa e relazionale propria dell'azione teatrale fuori dagli edifici deputati, in cerca

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ F. Fiorentino, V. Valentini, *Prefazione*, in Idd. (a cura di), *Elogio allo spettatore. Teatro, musica, cinema e arti visuali*, Alfabetà edizioni e DeriveApprodi, Roma 2019, p. 7.

¹⁹ Ivi, p. 8.

di una possibile “curatela performativa” della città e dei suoi abitanti.²⁰ Nel lavoro della Compagnia, la relazione con il territorio assume da subito, programmaticamente, la forma di un confronto aperto con il tema del limite, «sviluppato partendo da Messina»²¹, come specifica Carullo, non per rinchiudersi nei confini ristretti dell’ambito locale, ma bensì aspirando a fare della “periferia” il luogo di uno sguardo privilegiato su dinamiche che investono processi simbolici di più ampia portata.

Si tratta di processi relativi innanzitutto alla funzione del teatro come osservatorio del sociale e, al contempo, come dispositivo critico in grado di intervenire su di esso, in dialogo con la storia recente della città e con i grandi temi su cui c’è la necessità di interrogarsi. Da questo punto di vista, la formula privilegiata dai due artisti include un’indagine drammaturgica che mira a testimoniare un punto di vista sul presente, partendo non dalle grandi questioni al centro dell’agenda politica ma, piuttosto, dalle esperienze autobiografiche e dalle domande concrete che emergono dal contatto con la città, sulla soglia della dissolvenza tra attore e personaggio e nel segno di un patto diverso con lo spettatore, in linea con le istanze del “teatro neo-politico” riconoscibili nelle generazioni del nuovo millennio.²²

Il limite, inteso come risorsa creativa, secondo il principio kantoriano in base al quale è da esso che prende forma l’opera d’arte, diventa oggetto di ricerca specifico: sia dal punto di vista spaziale, in diretta relazione con i luoghi, nel tentativo di un attraversamento consapevole volto alla rielaborazione di temi e significati attraverso il linguaggio artistico, sia dal punto di vista simbolico, sperimentando la possibilità di rendere efficace in senso collettivo l’azione teatrale. Anche per questa ragione, i tre spettacoli che compongono la “Trilogia sul Limite” inaugurata nel 2011 da *Due passi sono*, sono stati concepiti da Carullo e Minasi non solo come occasione per tematizzare una condizione specifica, ma anche con la sfida di creare connessioni tra spettatori e luoghi, animando spazi non teatrali e provando a dare vita a nuovi possibili pubblici.

²⁰ Per il percorso della Compagnia attraverso la città di Messina, nei suoi primi dieci anni di attività, cfr. K. Trifirò, *Dal processo creativo alla relazione con la città: la ricerca sul ‘limite’ della compagnia teatrale Carullo-Minasi*, in I. Riccioni (a cura di), *Teatri e sfera pubblica nella società globalizzata e digitalizzata*, Guerini e Associati, Milano 2022, pp. 217-234.

²¹ G. Carullo, in L. Donati, R. Mazzaglia (a cura di), *Crescere nell’Assurdo. Uno sguardo dallo Stretto* cit., p. 108.

²² Cfr. C. Valenti, *Il teatro che rende visibile. Indagine sulla realtà e nuove prospettive del politico nella generazione del terzo millennio*, in Ead. (a cura di), *Scenari del terzo millennio. L’osservatorio del Premio Scenario sul giovane teatro*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2018, pp. 22-43.

Dal teatro cittadino il percorso itinerante della Compagnia ha previsto il coinvolgimento del tribunale, destinato a *T/Empio - critica della ragion giusta* (2013), in ragione delle tematiche affrontate, e poi, soprattutto, dell'ex ospedale psichiatrico Mandalari, oggi sede del Centro Diurno di Salute Mentale "Il Camelot", individuato come luogo per *Conferenza tragicheffimera - sui concetti ingannevoli dell'arte* (2013) e poi diventato sede di un laboratorio i cui esiti sono confluiti in uno spettacolo successivo, *Delirio bizzarro* (2016). Una ricerca che rivela il senso del luogo nel teatro come sintesi tra «spazio del lavoro quotidiano, insediamenti duraturi e provvisori, reti di relazione»,²³ a conferma del fatto che «i talenti acquisiti per innesti e adattamenti tra dimensioni e contesti rendono l'uomo di teatro scopritore di un ambiente per chi lo abita, attore guida nella disseminazione di microsistemi che richiedono facoltà di orientamento e capacità di percezione», sovrapponendo «la domanda dell'attore sul suo campo d'azione» alle «domande del cittadino sulla città, del testimone dell'evento sul suo ambiente quotidiano».²⁴

È in questo percorso coerente, dialetticamente ai margini del sistema teatrale, che si comprende la mobilitazione della Compagnia nello spazio urbano sperimentata con il "Delivery Theatre" e destinata a confermare la connessione profonda tra pratiche teatrali e assetti relazionali, se è vero che ricercare una logica alternativa all'edificio teatrale e alle sue strutture produttive, distributive, organizzative significa rilanciare il principio della partecipazione attiva di un pubblico avvertito come necessario.

Una dimensione utopica e al tempo stesso autenticamente popolare, fondata sulla tradizione nomade dell'arte dell'attore, che ne certifica l'appartenenza ad una storia antica in grado, ancora oggi, di suggerire una via alternativa e differente di pensare il teatro, opponendo la relazione, la partecipazione, la comunità alla separazione, la passività, l'isolamento. Come scrive Guarino, «l'uscita dal teatro restituisce l'azione a condizioni elementari, e ai significati fondamentali della presenza. Il disordine organizzato e il carisma provocatorio che si riconoscono negli interventi delle comunità degli attori sono l'eredità, ciclicamente negata e riscoperta, delle frequenze e dei saperi del nomadismo».²⁵

Tali aspetti, ampiamente indagati dalla riflessione teorica che ha esplorato le esperienze novecentesche di rottura del codice teatrale e di conte-

²³ R. Guarino, *Luoghi e azioni. Introduzione a un'inchiesta* cit., p. 29.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ivi*, p. 23.

stazione delle politiche sistemiche, sembrano configurare quello che De Marinis ha recentemente individuato come un «lavoro di resistenza culturale permanente»,²⁶ contrapponendo le derive della società dello spettacolo alle sfide di una “politica della performance” in grado di ricostituire il legame originario, e costitutivo per la nostra civiltà, tra teatro, città e politica. Una direzione precisa, rispetto alla quale lo studioso sottolinea «il potenziale politico della pedagogia teatrale», ma anche del laboratorio o dell’allenamento, «troppo spesso considerati superficialmente come colpevoli fughe impolitiche dalla realtà, dalla collettività, dalla storia».²⁷

Questo “lavoro di resistenza culturale”, che mette in gioco le questioni relative al ruolo dell’artista e allo spazio del teatro nella società, è rivendicato da Giuseppe Carullo e Cristiana Minasi sin dal manifesto programmatico delle “consegne”, lanciato dallo slogan “In Vespa attraverso la città di Messina per curare le anime e prevenire l’astinenza del cuore”. «In linea con la visione politico-poetica che ha sempre caratterizzato il nostro agire scenico – leggiamo nel documento – troviamo l’occasione per trasformare il limite in azione d’arte diffusa e capillare, raggiungendo soprattutto la periferia della città lì dove il teatro è troppo spesso negato. Un teatro che esce fuori dal teatro e che si trasforma in un teatro diffuso, in cui la comunità diventa la protagonista assoluta». In questo teatro diffuso, attori e spettatori interagiscono come presenze indissolubili e necessarie, trovando nella pratica teatrale – e negli effetti che essa produce – un antidoto comune contro la paura e il disorientamento, e nella povertà dei mezzi la possibilità di un recupero autentico della qualità relazionale attivata dalla pratica stessa.

Ribadendo una possibile eredità generata dai maestri della ricerca teatrale del secolo scorso che hanno fatto della «relazione attore-spettatore» il «nodo essenziale e generatore del teatro»,²⁸ vale la pena richiamare ancora, per una prima, provvisoria conclusione, la pratica comunitaria dei gruppi che ha attraversato una fase importante della storia teatrale italiana, ispirandosi allo «spettacolo come attivazione delle risorse alternative della fantasia, in contrasto con illusionismi istituzionali»²⁹ e attingendo a tecniche e forme generative della cultura della “povertà”,

²⁶ M. De Marinis, *Per una politica della performance. Il teatro e la comunità a venire*, Editoria & Spettacolo, Spoleto (Perugia) 2020, p. 99.

²⁷ Ivi, p. 103.

²⁸ F. Cruciani, *Lo spazio del teatro* cit., p. 164.

²⁹ C. Meldolesi, *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l’avanguardia storica insieme al popolare. Come un editoriale*, in «Teatro e Storia», 1996, 18, p. 19.

in cui è possibile rintracciare una matrice autenticamente popolare. «La povertà», scrive Meldolesi, «è stata soprattutto una musa del maggiore teatro contemporaneo: di Beckett e di Grotowski, di Beck e di Barba, di Genet e di Kantor, quanto del teatro in Kafka e di Pirandello: ma in Italia è stata assunta da alcuni gruppi anche come interlocutore globale, per la sua identità internazionale [...]»³⁰.

Riaffiorano così, con i due attori in movimento nella città vuota, a portare la propria arte per le strade, negli androni dei palazzi, nei cortili, dal centro alle periferie, raggiungendo luoghi appartati e marginali, «frammenti di teatro originario in forme tragiche e tragicomiche»³¹, che aderiscono al tempo in atto e accettano la sfida del limite come opportunità per fondere il teatro con la vita. Una smarginatura in cui, secondo Ruffini, risiede l'idea artaudiana che il teatro sia della specie della vita: «La crudeltà non è un genere o una poetica; è il nome che Artaud dette al valore del teatro. La crudeltà sta tutta in quella smarginatura in cui il teatro, uscito da se stesso, si fonde con la vita, e la rifonda nella sua pienezza». Un messaggio «contro lo svilimento del teatro in ciò che programmaticamente non ne deborda mai: lo spettacolo-prodotto, da mostrare e consumare subito e basta»³².

Un'esperienza come questa, nell'eccezionalità delle circostanze che l'hanno generata, e nella consapevolezza con la quale è stata assunta a completamento di un percorso preciso di ricerca e sperimentazione, conferma l'osservazione di Cruciani secondo la quale è fuori dai teatri che può svolgersi in modo più radicale l'esperienza dello spazio del teatro. Un luogo in cui il lavoro degli attori non coincide più con la breve durata dello spettacolo e delle prove, ma con «la lunga durata dell'esperienza»; un luogo, con «la sua dimensione del quotidiano e la sua sacralità», in cui «si realizzano le relazioni e le visioni di uomini concreti». In definitiva, il teatro come «lo spazio a parte in cui si esaltano quei valori di interrelazione faticosamente e drammaticamente riconquistati alla negazione quotidiana».³³ Oggi più che mai.

³⁰ Ivi, p. 17.

³¹ *Ibidem*.

³² F. Ruffini, *Nota in quattro punti* cit., p. 24.

³³ F. Cruciani, *Lo spazio del teatro* cit., p. 179.

In cerca dello spettatore

La pratica scenica quale modello di educazione alla presenza e alla resistenza

Questa seconda parte del contributo nasce nel tentativo di dare valore scientifico a fatti d'amore e dialoghi crudeli realizzati, con grandi difficoltà e poca convinzione, sempre in due, vale a dire da me e dal mio compagno di vita e di scena, Giuseppe Carullo. Sento necessario, fuori da ogni dimensione accademica, farmi portavoce di un "io narrante dialogico", dunque drammatico, che fa della relazione scenica il suo immancabile punto di forza, il suo insegnamento ininterrotto. Le riflessioni teoriche sono personali, ma il lavoro di pratica scenica è comune ed è solo da questo principio che può partire il mio intervento che, come ogni lavoro artistico, da lavoro di compagnia – piccola famiglia – tenta di diventare processo culturale, abbraccio collettivo che tutto comprende e nulla esclude per la definizione di un "io narrante plurale".

Ricostruendo la "linea trasversale" della Compagnia Carullo Minasi, è possibile riconoscere l'esperienza del "Delivery Theatre" quale coronamento di un punto di vista poetico e politico sulla funzione del teatro e sulla necessità del suo smarginamento fuori dai limiti istituzionali allo stesso destinati. Un "andare oltre" che necessita della riscoperta di nuovi spazi ma soprattutto dell'altro (sia esso il suo compagno di lavoro o lo spettatore), come approdo sicuro contro ogni visione solitaria.

Quale Compagnia che fonda il proprio sapere sull'esperienza dell'arte scenica, ci siamo interrogati – con il persistere della situazione pandemica – su *cosa* il teatro ci avesse fino a quel momento insegnato e su *come* quel prezioso insegnamento potesse e dovesse responsabilmente essere trasmesso. La pratica scenica che fa della presenza il motore essenziale della propria funzione, in quei mesi, ha per noi assunto un significato esponenziale, direi evocativo, traducendosi in paradigma di resistenza attiva, di rivincita rispetto alla negazione dei corpi e all'affermazione dei numeri. Sottrarre l'intenzione ad un corpo, singolo o collettivo che sia, significa affidarlo alla morte. Il lavoro e la ricerca dell'attore, d'altronde, da sempre confermano l'esistenza di principi che «permettono di generare il corpo-in vita, [...] corpo capace di rendere percettibile quello che è invisibile: l'intenzione»³⁴.

Erano giorni in cui – studiando i fondamenti dell'antropologia teatrale per individuare principi e metodi che il teatro e le neuroscienze condividono³⁵ – sono rimasta fortemente colpita, con Giuseppe Carullo, da un passag-

³⁴ E. Barba, *La canoa di carta*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 20.

³⁵ Preparavo, in continuo confronto con Giuseppe Carullo, il progetto di ricerca per il

gio in cui il maestro Eugenio Barba osserva che «l'artificialità delle forme di teatro e di danza in cui si passa da un comportamento quotidiano a uno stilizzato è il presupposto per far scattare un nuovo potenziale di energia, risultato di un'eccedenza di forza che si scontra con una resistenza»³⁶. Non potevamo fare a meno di ragionare, considerata l'equivalenza con la pandemia e dunque con le restrizioni che generavano resistenze d'ogni tipo, su quanto chi dedichi tempo e fatica alle tecniche dell'extra quotidiano lo faccia in realtà proprio per restituire vita al quotidiano, per acquisire consapevolezza profonda ed evadere da ogni automatismo. La strada è quella di creare continue equivalenze al fine di generare tensione, dunque attenzione per l'attore, per lo spettatore. Il teatro si differisce dalla vita probabilmente perché educa allo sguardo dedicato alla cura e al riconoscimento dei minuscoli frammenti che, prima di evaporare, devono essere sapientemente riconosciuti, raccolti e restituiti alla luce.

L'obiettivo della pratica scenica non è l'imitazione, ma l'*azione efficace*³⁷ che può considerarsi tale se motivata, consapevole e diretta ad uno scopo preciso. Perché il miracolo del teatro si manifesti, l'azione deve essere compiuta con intenzione, unico elemento cardine per la definizione di uno "spazio d'azione condiviso" che, in termini neurobiologici, significa la sua capacità di stimolare in concomitanza il programma motorio dell'attore e dello spettatore.

Una sorta di educazione ribaltata promossa dall'attore per se stesso, che rielabora i principi della pratica scenica che, sapientemente gestita, si propone quale modello di educazione all'azione, paradigma funzionale alla valorizzazione della presenza, dell'energia traslata in vita.

Non il prodotto, lo spettacolo, il tema ma l'evidenza dell'azione come dimostrazione dell'esistenza di chi la compie e di chi la osserva. Il teatro dunque quale esempio di (r)esistenza attiva che si esprime non certo, o quanto meno, non solo attraverso il contenuto della storia che narra (mero pretesto di un progetto di condivisione e partecipazione), ma principalmente attraverso la forma del corpo in presenza, messo in viaggio ed esposto. Una forma che si traduce in metodo e che del metodo fa la sua narrazione, parafrasando Fabrizio De Andrè, *per la stessa ragione del viaggio viaggiare*.

La verità stava nel rimettersi in ascolto e ritrovare la necessità, la forma che – fuori dalle logiche del teatro istituzionale e fuori dal moltiplicarsi dei

Dottorato che sto attualmente svolgendo all'Università di Messina.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ C. Falletti, *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Edizioni Alegre, Roma 2009, p. 21.

In cerca dello spettatore

simulacri della tecnologia sostitutiva – ponesse al centro il teatro (come metodo) e lo consegnasse alla società quale nuovo contenuto, quale “oggetto del discorso” recuperato, per una riappropriazione dell’esistente.

Lo spettacolo del “fuori” e la prigione del “dentro”

La situazione generale della pandemia, nella durezza della sua portata inaspettata, ha spiazzato chiunque, appiannando ogni differenza e posizionando l’intero genere umano dalla medesima parte: la paura. Eliminata ogni frattura, divisione, schieramento ci si è ritrovati tutti spettatori attivi e inermi della “scena del fuori”. Dal palchetto del proprio balcone, o finestra, oltre la soglia, appariva ormai chiara la scena: il baratro della pandemia. Uscire di casa equivaleva a un potenziale sprofondare ma, nella “danza delle opposizioni” di cui il dramma della vita è permeato e da cui il teatro trae la sua linfa, sembrava non esserci niente di più bello di questa nuova natura liberata, di queste città vuote, prive di tutto e restituite alla mappatura dell’immaginazione. L’aria era tersa, il tempo sospeso, “tutto era spettacolo” e lo sguardo aveva l’occasione, il dovere di riappropriarsene per reimparare a considerare i valori dell’esistenza, per ricollocare il sentire cosciente del piano urbano, fisico ed emozionale insieme. Era come se bisognasse «sgombrare la scena dalle macerie, ma prima ancora sgombrare teste e coscienze [...] lucidare l’intelletto e farsi respiro»,³⁸ parafrasando una felice intuizione di Claudio Morganti relativamente all’ipotesi di “un teatro ancora più povero”. Finalmente si avvertiva un senso di quiete e meraviglia per ciò che, proibito e negato dalle disposizioni di Legge, veniva riconquistato tornando più presente perché oggetto di desiderio. La vita era “fuori”, aspirazione ricollocata e riscritta, restituita dunque alla dignità d’essere nuovamente percepita.

In tale prospettiva lo spazio della casa, del “dentro”, se da un lato veniva percepito come riparo, rifugio, possibilità di cura, dall’altro si trasformava in vera prigione che puniva l’incontro e la condivisione, producendo dunque, quasi inevitabilmente, l’aspirazione a volerne scappare, uscire per ritrovare quel senso di partecipazione che fa dell’uomo un animale essenzialmente sociale. Tale sentire era pienamente coincidente, quasi pleonastico, con ciò che aveva già investito la nostra poetica durante la fase di elaborazione del nostro primo spettacolo *Due passi sono*,³⁹ proprio

³⁸ C. Morganti, *La grazia non pensa. Discorsi intorno al teatro*, Cue Press, Imola (Bologna) 2018, p. 70.

³⁹ *Due passi sono*, primo spettacolo della Compagnia Carullo Minasi (Premio Scenari per

fondato sul tema della malattia e sull'impossibilità, a causa della convalescenza di uno dei due personaggi, di rischiare il "fuori", così costringendo sia "Cri" che "Pe" a restare seduti per l'intera *pièce*, che sembrava assurgere a metafora di un'intera esistenza.

La riflessione in ordine alla coincidenza dei temi ci è stata sollecitata in occasione di un contributo video per il Festival Vettori Utopia, intitolato "La casa e il sacro" e realizzato via *Facebook* durante la pandemia da Covid-19. Invitati ad esprimerci, non abbiamo esitato nel voler condividere quanto avevamo imparato dall'esperienza della sofferenza agita con ironia in scena, esperienza che ci aveva condotti alla realizzazione di uno spettacolo tanto semplice quanto vincente, e che già solo nel titolo era in grado di evocare la potenza del ritrovamento del senso e del valore delle piccole cose. L'impalcatura drammaturgica era fondata sul desiderio del superamento del limite, per la migliore glorificazione dell'esistenza. Il materiale narrativo dell'opera era evidentemente permeato da un sentimento di sacralità, di verticalità, rappresentato dalla voglia di farcela, di resistere che – senza troppe complicità e raggiri – si traduceva metaforicamente in quei "due passi" che raccontavano l'infinita distanza tra l'essere semplicemente vivi e la reale consapevolezza di sentirsi vivi. Tutto questo era il risultato di un processo di analisi reale intorno alla necessità stringente e ineluttabile di Giuseppe (la cui storia equivaleva a quella del personaggio di "Pe") di tornare alla vita facendo teatro. Fu tale la determinazione che il fatto biografico, per tramite di una sapiente capitalizzazione della pratica scenica, si tradusse in vita vera: il coronamento del sogno di potere vivere in coppia e di teatro, più vivi che mai.

Il *leit motiv* delle battute del personaggio di "Pe", in *Due passi sono* è rappresentato dal "volere uscire", anche a costo del rischio della morte, fino al monologo conclusivo che esprime la disperazione di chi non può godere delle piccole gioie della vita, che gli mancano fino a togliergli l'aria⁴⁰. La malattia diventa prigioniera di un corpo volto alla libertà, come il

Ustica 2011, Premio In box 2012, Premio Internazionale Pomodoro 2013), rappresenta l'inizio del percorso di investigazione intorno al tema del Limite. Completano la Trilogia *T/Empio, critica della ragion giusta* (2013) e *Conferenza Tragicheffimera sui concetti ingannevoli dell'arte* (2013). Per approfondimenti, si rimanda al sito web della Compagnia: <www.carulominasi.wordpress.com> (ultima consultazione 15 novembre 2022).

⁴⁰ «Io vorrei andare fuori non con le braccia, con tutto il corpo: con gli occhi, la testa, la bocca. Voglio fare un passo dopo l'altro, sì, voglio fare due passi. Non lo so, voglio andare al mercato, in Chiesa. Voglio andare sul lungomare, sì, voglio andare sul lungomare di Reggio: mangiare una granita, la sera bere una birra e poi chiacchierare di cose che saranno sempre banali, dette e ridette da sempre. Mi piacerebbe guardare le famiglie: il padre, la madre e il

In cerca dello spettatore

teatro che, chiuso nei confini dell'istituzione teatrale, da sempre racconta il desiderio di smarcarsi per ritrovare la sua prima necessità, la funzione originaria dalla quale trae giovamento e giustificazione.

Tutti i movimenti di decentramento e rivoluzione riconducibili agli anni '70 del Novecento (da Scabia e Quartucci, solo per citarne alcuni), sembrano portare dentro l'analogia indagata dal Living: «erompere dalla prigione, dal teatro, nel mondo»⁴¹. La sostanza del teatro si esprimeva come un incontro di sguardi, nell'utopia di corpi che potevano sperare di riavvicinarsi, avvalendosi di «tecniche di sopravvivenza e collaborazione», nella consapevolezza che «ai margini di circuiti istituzionali [...] il teatro era un miraggio, oppure un magazzino vuoto da occupare»⁴².

Se nell'occasione dell'elaborazione del nostro primo spettacolo abbiamo deciso di essere presenti a noi stessi, decidendo di non esimerci dal raccontarci perché il racconto si trasformasse in quei “due passi” capaci di sconfinare e incontrare la commozione del pubblico, nella circostanza della pandemia non era tanto il contenuto della storia ad essere rilevante, ma l'azione del presentarsi, del non sottrarsi all'interno dell'immenso palcoscenico del territorio cittadino. Con il “Delivery Theatre” portavamo materialmente noi stessi e ci presentavamo al pubblico, evidenziando la presenza degli elementi minimi ed imprescindibili del teatro che, rotta ogni convenzione, giungeva a domicilio come vera e propria cura, restituzione della relazione, nella condivisione di un soffrire comune che voleva essere sedato: il teatro come antidoto alla paura. Il “male comune”, raccontato, trovava l'occasione di tradursi in “bene comune”, oggettuale e spaziale al contempo. Da teatro come edificio, bene pubblico o privato che sia, a teatro come dimensione esistenziale che prescinde dall'economia e che rientra nei beni immateriali ed “essenziali”, riprendendo un concetto tante volte espresso dai decreti ascoltati infinite volte in quei giorni di separazione e chiusura forzate: se è vero che «i beni comuni dovrebbero essere perché funzionali all'esistenza dell'umano, nel senso più generale del termine», allora «l'Arte, riconosciuta come bene comune, “apparterrebbe” alla comunità, in ogni sua espressione».⁴³

bambino che corre col monopattino e corre, corre, corre e poi cade e si fa male e il padre gli dice “sù alzati, non ti sei fatto niente. Certo, il padre non lo sente il dolore, ma il bambino lo sente, i bambini sentono tutto, capiscono tutto”, in Cristiana Minasi e Giuseppe Carullo, *Due passi sono*, Caracò Editore, Bologna 2013, p.13.

⁴¹ J. Beck, *La vita del teatro. l'artista e la lotta del popolo*, Einaudi, Torino 1975, p. 271.

⁴² R. Guarino, *Luoghi e azioni. Introduzione a un'inchiesta* cit., p. 7.

⁴³ U. Mattei, *Beni comuni. Un manifesto* cit., p. 26.

Il terrore di quel momento si traduceva, probabilmente, nella paura di dovere “stare dentro”, ma in realtà non solo dentro le nostre case, bensì nell’involucro del nostro stesso corpo al quale, evidentemente, non avevamo fatto altro che sfuggire, nelle continue e distratte peripezie del quotidiano pre-pandemico. Per parlare con coraggio e serietà, bisognava rimettere l’intero genere umano in discussione e reimparare ad ascoltare, ad ascoltarsi. Bisognava ritornare ad avere a che fare con ciò che di più profondo ci riguarda, quell’anima che rimane lì, che vibra, a cui bisogna, ogni volta, avere il tempo e la voglia di ritornare. Un corpo “ritrovato” quale custodia di un’anima da far risuonare, per tentare di ri/affermarsi. Al principio della negazione, per opposizione, segue il “dramma”, dunque l’affermazione dell’esserci: ecco il nostro modo di intendere il teatro.

In cammino verso un nuovo “pubblico”: la ragione del viaggio

Siamo partiti dalla consapevolezza che «la società ricorre al teatro ogni qual volta ritenga di doversi affermare la propria esistenza», e cioè che «individui e gruppi sociali hanno bisogno di rappresentarsi e di darsi in spettacolo a se stessi per continuare ad esistere, trasformandosi», così che «il tasso di teatralità collettiva aumenta nei momenti di crisi e di mutamento». ⁴⁴ Per questa ragione, la nostra risposta alla pandemia, attraverso l’esperienza del “Delivery Theatre”, nonostante sia stata avvertita come qualcosa di estremamente innovativo, in realtà proponeva nell’attualità contingente i principi che da sempre animano il teatro sin dalle sue origini: creatività e nomadismo. La natura intrinseca dell’arte scenica, ovvero la sua ragion d’essere, non ha mai consentito ai suoi protagonisti di restare fermi, con le mani in mano, a ragionare senza fare, senza rispondere alla missione dalla quale trovano forza e giustificazione.

In tale direzione, con il tipico spirito dell’invenzione e della creazione che accomuna tutti i professionisti dell’arte teatrale, la scena contemporanea ha ri/trovato la propria posizione nel farsi garante – in piena opposizione con ciò che veniva richiesto, ma nella logica della rivendicazione del proprio *status* quale bene essenziale e comune alla stregua della sanità – della presenza e della relazione o, meglio detto, della «presenza come consapevolezza relazionale». ⁴⁵ Nel cercare noi stessi abbiamo senti-

⁴⁴ L. Gemini, *L’incertezza creativa, I percorsi teatrali e comunicativi delle performance artistiche*, FrancoAngeli, Milano 2003, p.161.

⁴⁵ G. Vacis, *Presenza come consapevolezza relazionale*, in «Acting Archives Review», a. X, n. 20,

In cerca dello spettatore

to l'esigenza di trovare gli altri, pezzettino dopo pezzettino, per curare e per curarci dalla solitudine e dal sentirci estranei ad un mondo che, per natura, ci vuole insieme e che per necessità di sopravvivenza ci sconnette: il principio della relazione, dell'altro quale cura del tempo presente.

Mettendoci in Vespa e attraversando in lungo e in largo la complessa trama della città, ci siamo proposti di riscrivere e abbracciare l'intero complesso urbano. Abbiamo, forse senza neanche troppa consapevolezza, narrato il viaggio, e nello specifico il viaggio del teatrante (nomade per natura ontologica), come a volerlo fare assurgere a modello di libertà, di vita, di dinamismo, elementi dell'esistenza che la pandemia aveva violentemente e inaspettatamente negato e in cui ciascuno sentiva di volersi identificare. Il viaggio del teatro come aspirazione "comune" e motivo di appartenenza condivisa. Un viaggio messo in mostra, spettacolarizzato, per tornare a un'attenzione sulla funzione del teatro, secondo una visione di nomadismo rinnovato e reiventato, che ripropone l'idea dell'arte come "veicolo", con ciò instaurando un nuovo gancio meta-teatrale con la città. I paesaggi sono i nuovi teatri, nella visione di un pubblico che non è più invitato passivamente a partecipare, ma che diventa indispensabile e vitale per l'attore che lo raggiunge, in un'inversione di ruoli e di attese.

Così, ci siamo messi in cammino verso un nuovo "pubblico", che non veniva più invitato a casa nostra (nell'edificio del teatro) ma che veniva raggiunto a casa propria, in un'amplificazione del rischio data dal raggiungere un luogo sconosciuto: occasione che, se ben gestita, si traduce in opportunità senza pari. Il teatrante, in genere, ripete in uno spazio chiuso delle dinamiche sempre uguali a se stesse, nella dimensione confortevole di uno spazio certo sempre diverso di città in città, ma sempre uguale a se stesso nelle strutture essenziali. In questo caso era diverso, si andava alla conquista di nuovi uomini e di nuovi territori, in una dinamica teatrale rinnovata perché diffusa spazialmente e temporalmente.

Un teatro in/stabile, in movimento e azione anche nelle pause tra uno spettacolo e l'altro, in una riscrittura dell'urbano data dai vari passaggi che formavano un reticolo di sguardi che dunque restituivano e ricostruivano un "teatro ulteriore", impastato di "quotidianità cosciente". Una città ri/abilitata e ri/abitata dall'attenzione verso qualcosa che nel suo essere extra/quotidiano restituiva dignità al quotidiano, in cui tutti divenivano parte integrante e attiva di un "teatro a cielo aperto", nell'immenso "spazio vuoto" dell'esistente. Principi educativi, precetti che provenivano quali chiari

novembre 2020, p. 105.

segnali direttamente dalla natura: una rappresentazione che si installa nel quotidiano e che dal quotidiano trae linfa e considerazione drammaturgica in maniera dirompente: «dar forma a partire dal luogo significa quindi far incontrare su un piano coerente delle entità eterogenee, e rielaborarle per farle agire poeticamente, e in maniera concatenata, nello spettacolo»⁴⁶.

Secondo tale prospettiva, tutto veniva generato dallo spettacolo nel suo farsi, in una risonanza circolare di invenzione e azione che finiscono per coincidere, in un processo che non consente separazione alcuna tra interno ed esterno, in un ritorno di influenze, evocazioni, suggerimenti che il luogo propone all'artista, demiurgo di ricordi passati, presenze attuali e costruzioni future. Il teatro veniva restituito alla matrice originaria immaginata dalla civiltà greca, al centro di un progetto di visione che fa della complessità, che tutto comprende e nulla esclude, il suo centro. Una dimensione performativa che diventa narrazione totale e condivisa, e che cambia ogni equilibrio spettatoriale.

E, dunque, si riafferma l'idea che «qualsiasi cosa può essere un bene comune», in quanto «condizione relazionale immateriale fra il bene e chi gode delle sue utilità»⁴⁷, come il teatro rivela da sempre, soprattutto nei momenti di crisi, in quanto arte dell'osservare ma anche della comunicazione che, restituita alla sua dimensione etimologica, è "*cum/munis*", ovvero l'arte di mettere insieme i reciproci doni. La pandemia ha certo restituito al teatro il rischio di perdersi e per questo, forse, anche di ritrovarsi, ripartendo dal suo "stato zero". Un teatro pubblico perché ha insegnato, come non mai, la necessità di esserci l'uno per l'altro: lo spettatore per l'attore e l'attore per lo spettatore, in una condizione reciproca che ha riscritto la drammaturgia dei luoghi, riconsegnandoli al loro "disegno" originario e circolare.

⁴⁶ F. Crisafulli, *Il teatro dei luoghi. Lo spettacolo generato dalla realtà*, Art Digiland Ltd, Dublin 2015, pp. 62-63.

⁴⁷ U. Mattei, *Beni comuni. Un manifesto* cit., p. 27.