

Comunicare, modelli e codici, forme e profili

a cura di Christian Corsi e Paolo Coen



Edizioni Quasar

Pubblicazione edita con il contributo del
Dipartimento di Scienze della Comunicazione
Università degli Studi di Teramo

In copertina: Bruno Munari, *Vetrini a luce polarizzata*, 1953, Courtesy-Miroslava-Hajek

ISBN 978-88-5491-649-4

© Roma 2025, Autori e Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l.

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l.
via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia)
www.edizioniquasar.it

Finito di stampare nel mese di settembre 2025

Comunicare, modelli e codici, forme e profili

a cura di Christian Corsi e Paolo Coen

Indice

Introduzione	11
<i>Christian Corsi, Paolo Coen</i>	
 Sezione I. Archivistica, arti visive, moda e museologia	
Fonderia artistica de Carli: strategie di valorizzazione per un dialogo tra passato e presente ...	17
<i>Aline Albertelli, Elisa Massaro, Giulia De Gregori</i>	
Semiotics of Fashion. Theoretical aspects and new forms of textuality	23
<i>Marianna Boero</i>	
Comunicare l'archivio. Linguaggi e iniziative per un pubblico variegato.....	29
<i>Maria Romana Caforio, Donato Pasculli</i>	
Dal <i>tableau vivant</i> all'Intelligenza Artificiale. Sperimentazioni per una rinnovata didattica della storia dell'arte	35
<i>Pietro Costantini</i>	
Apparenza e Rivoluzione. La politica della moda nella Francia rivoluzionaria	43
<i>Daniele Di Bartolomeo</i>	
Influenze della scultura vicentina nella Valle Siciliana: la ricostruzione grafica di un monumento in <i>frammenti</i>	53
<i>Chiara Di Carlo</i>	
Il Museo Hendrik Christian Andersen di Roma. La casa, il ruolo della fotografia e il fetichismo.....	61
<i>Maria Giuseppina Di Monte, Valerio Caporilli</i>	
L'arte di Mimmo Paladino: enigma e sacralità	69
<i>Luigi Druda</i>	
Narrare il patrimonio culturale: dai Tilden's Tips al digital storytelling.....	85
<i>Annabella Esposito</i>	
La comunicazione social degli archivi di stato: la documentazione storica incontra i likes ...	93
<i>Lisa Falone</i>	

INDICE

Scultura settecentesca sui fianchi dell'Etna: sulla fruizione dei beni culturali <i>minori</i>	99
<i>Martina Leone</i>	
“La mostra che (non) c'è”: l'esposizione del centro di ricerca interuniversitario MetArte nella Notte Europea dei Ricercatori 2023 di Teramo	107
<i>Cecilia Paolini</i>	
Arte contemporanea in Abruzzo: un progetto espositivo teramano e Celeste Kunst	113
<i>Antonio Gualtieri Paternò</i>	
Spiegare l'opera d'arte e i suoi effetti sul gradimento estetico	119
<i>Laura Piccardi</i>	
La ricostruzione 3D degli allestimenti storici della Galleria Borghese: un progetto di co- municazione e valorizzazione del patrimonio artistico	125
<i>Pier Ludovico Puddu</i>	
I codici di comunicazione del Bernini: l'antico come narrazione	133
<i>Serena Santoni</i>	
Comunicare il patrimonio culturale nell'era digitale. Un caso concreto: il canale Loquis del Mudiv	141
<i>Laura Saturnino</i>	
Uno spazio bianco dove nasce un ideale: il museo del metaverso “Directed by Achille Lauro”	147
<i>Virginia Spadaccini</i>	
 Sezione II. Comunicazione	
Il movimento Mee Too in Italia: un censimento delle azioni correttive nel mondo pubbli- citario	155
<i>Monia Alessandrini</i>	
I cambiamenti del linguaggio pubblicitario ai tempi dell'Intelligenza artificiale e della <i>Di- gital Trasformation</i> : sguardi incrociati tra semiotica e marketing	161
<i>Marianna Boero, Rossana Piccolo, Francesca Cruciani</i>	
Abilità socio-cognitive alla base della competenza comunicativa: il ruolo della teoria della mente	169
<i>Irene Ceccato, Alberto Di Domenico</i>	
Un argine alla «piaga» sociale del giornalismo moderno. Alle origini della <i>Civiltà Cattolica</i> ...	175
<i>Fabio Di Giannatale</i>	
Living Labs through epistemological lens. Should Epistemology care about Living Labs' Experience?	181
<i>Davide Fazio, Raffaele Mascella</i>	

Agire nella visione. La realtà virtuale dei media e la dimensione interattiva dei processi di apprendimento	191
<i>Sandra Renzi</i>	
Post-Narcisismo. Instagrammer ai tempi del Covid	195
<i>Nicola Strizzolo, Massimiliano Moschin, Giovanni Fasoli e Carlotta Costantini*</i>	
Quale Italiano per ChatGPT?	205
<i>Leonardo Terrusi</i>	
“Una lanterna nel buio”: comunicare non solo con le parole all’interno del carcere	211
<i>Francesca Vaccarelli</i>	
 Sezione III. Danza e teatro	
Studiare il teatro nell’epoca digitale: la memoria	219
<i>Vanja Baltić</i>	
Il training teatrale e la formazione comunitaria.	225
<i>Alessio Bergamo</i>	
La comunicazione teatrale postmoderna: forme, contesti e funzioni	233
<i>Fabrizio Deriu</i>	
Il costume della Luce nel gran ballo <i>Excelsior</i> di Caramba (1908): comunicare l’innovazione attraverso l’antico	241
<i>Nika Tomasevic</i>	
L’arte teatrale come dispositivo relazionale. Dalle utopie novecentesche al presente	249
<i>Katia Trifirò</i>	
 Sezione IV. Economia aziendale	
Sistemi di innovazione tecnologica e modelli di sviluppo sostenibile: il sistema blockchain per il brand activism.	259
<i>Chiara Bertato</i>	
La Theory of Communicative Action di Habermas nella letteratura economico-aziendale ..	269
<i>Danilo Boffa</i>	
Dashboard Integrata per l’Analisi Territoriale: Sfruttare le opportunità delle nuove tecnologie nella raccolta e visualizzazione dati	281
<i>Samuele Cesarini</i>	
L’ibridazione organizzativa: un processo di innovazione per la sostenibilità d’impresa. Il caso Diecinodi SRL	287
<i>Jacopo Cinelli</i>	

INDICE

La digitalizzazione della didattica nell'higher education: una verifica empirica	295
<i>Manuel De Nicola, Sara Fratini</i>	
La sostenibilità ambientale come leva di engagement nella comunicazione digitale della Smart City: il caso del comune di Bologna	305
<i>Jacopo Di Bonaventura</i>	
The business transformation in the era of digitalisation: the Italian case	313
<i>Alessio Maria Musella</i>	
Pratiche di <i>earnings management</i> e Società Benefit. Come gli approcci alla sostenibilità e alla RSI influiscono sulla manipolazione delle informative e delle comunicazioni economico-finanziarie di bilancio	323
<i>Antonio Prencipe</i>	
Comunicare l'agire amministrativo: trasparenza e performance nelle pubbliche amministrazioni	333
<i>Marika Russo</i>	
Il bilancio di sostenibilità: uno strumento di comunicazione per le università	341
<i>Melania Saputelli</i>	
Sezione V. Giurisprudenza	
La censura delle immagini. Strategie di controllo visuale in Italia dal dopoguerra.....	349
<i>Angelo Pietro Desole</i>	
Il design dell'interfaccia uomo-macchina come volano di sviluppo individuale e collettivo .	355
<i>Luigi Prosia</i>	
L'autorialità dell'intelligenza artificiale: profili giuridici della creazione artistica	363
<i>Alessandro Scenna</i>	
Conversando con l'IA: il caso Replika	371
<i>Caterina Tarquini</i>	
Sezione VI. Musica	
Maria Callas (1923-2023): nuovi modelli di comunicazione per l'opera e le sue interpreti. . .	379
<i>Paola Besutti</i>	
Danza/Musica digitale: Prospettive di un'edizione digitale della musica da ballo	387
<i>Vera Grund</i>	
Un dipinto a due voci: Bussotti rilegge Signorelli*	395
<i>Federica Marsico, Luca Siracusano</i>	

<i>Podcast e nuove tecnologie per raccontare la storia della musica: competenze digitali, modelli sostenibili</i>	403
<i>Francesca Piccone</i>	
Raccontare storie con parole, suoni, immagini e movimenti. Due modelli didattici multi-mediali: cantastorie e rapper	409
<i>Gabriella Santini</i>	
 Sezione VII. Sociologia	
Fattori individuali ed organizzativi nella mindfulness dei luoghi di lavoro.	419
<i>Rossella Di Federico, Massimiliano Palmiero</i>	
Dal linguaggio delle basi di dati all'intelligenza artificiale "incorporata". La società dei robot	427
<i>Renato Grimaldi</i>	
Organizational Relations and Employees' Participation in the Digitalization Process: Evidence from a Study on Lamborghini.	435
<i>Uliana Kolbik</i>	
Transdisciplinarietà e intersezionalità per studiare lo sviluppo sostenibile	441
<i>Mariella Nocenzi</i>	
La comunicazione del social robot Nao in campo educativo. L'intelligenza artificiale che "non fa paura"	447
<i>Silvia Palmieri</i>	
Mitigare l'Overtourism con Nuove Forme di Turismo Culturale nell'Adriatico: Il Potenziale Ruolo delle Antiche Rotte Marittime del Vino.	453
<i>Greta Spinetti</i>	
Fenomenologie della società digitale	461
<i>Angela Maria Zocchi</i>	
Indice dei nomi	467

Il training teatrale e la formazione comunitaria

Alessio Bergamo

Nonostante il training sia un campo d'indagine molto vasto, si è deciso, per questo scritto, di non concentrare l'attenzione su aspetti specifici, ma di attenersi a considerazioni per quanto possibile generali. Per evitare, però, un'eccessiva genericità del discorso, si citeranno a titolo di esempio tre esercizi di training, di origine e funzione diversa, così da avere all'occasione un'immagine plastica che ci ancori ad un riferimento concreto, durante il prosieguo dell'articolo.

Il primo è un esercizio descritto nel libro di Grotowsky *Per un teatro povero*. Il conduttore del training mette un attore al centro e gli chiede di emettere la voce. Poi di gli chiede di aumentare il volume e, quando ha raggiunto un volume soddisfacente, di cercare di orientare la voce a seconda del risuonatore. L'osservatore che appunta l'esercizio scrive: "le parole devono risuonare contro il soffitto, come se la parte superiore del cranio parlasse". Più avanti: "Ha inizio poi una conversazione col muro. A questo punto appare chiaro che l'eco costituisce la risposta. L'intero corpo deve dare una rispondenza all'eco. La voce nasce e viene emanata dal petto. La voce poi è localizzata nel ventre. In questo mondo viene tenuta una conversazione con il pavimento". (Grotowski 1970, 199-201)

Un altro esercizio è tratto dal libro di Clive Barker ed è concepito per una coppia di attori. L'attore a. deve posizionarsi davanti all'attore b. e lasciarsi cadere all'indietro con le braccia leggermente aperte. L'attore b. deve prenderlo sotto le ascelle in maniera da frenare la caduta. (Barker 2000, 139-140)

L'ultimo è un esercizio in cui tutto il collettivo è impegnato. Si ha una scala di velocità delle camminate da zero (fermi) a 10 (corsa). Il collettivo deve fare una composizione che può essere più o meno complessa. Partiamo dall'esempio di una composizione semplice, diciamo che si comincia da zero, poi si cammina cambiando la velocità quattro volte (ad es. 3-7-5-8) e poi si conclude l'esercizio arrivando di nuovo a velocità zero. Questi passaggi di velocità i partecipanti li devono fare insieme. Insieme non è sinonimo di contemporaneamente, anche se le due cose possono coincidere. Il compito dell'attore non è di reagire quanto più velocemente possibile, immediatamente, ad un cambio di velocità che nota attorno a lui, ma è quello di decidere e produrre INSIEME agli altri attori il cambio di velocità. Si tratta insomma di trovare un'iniziativa collettiva. (Alschitz 1998, 171-178)

Si accantonino per il momento questi esercizi, che torneranno utili al discorso più avanti, per affrontare una definizione funzionale di *training*.

Se si dovesse dare una definizione "positiva" di cosa è il training teatrale, ci si immetterebbe probabilmente in un discorso troppo complesso e pieno di eccezioni e distinguo. Per individuare alcuni tratti fondamentali comuni a tutti i training può forse essere più fruttuoso procedere per via negativa comparando il training con ciò che training non è.

Ad esempio: il training non è uno spettacolo. In genere il training, a meno che non si tratti di una dimostrazione di lavoro, non prevede la presenza di estranei. Non c'è un pubblico di sconosciuti. E questo significa che è enormemente diminuito il rischio di "perdita di presenza davanti al pubblico" in cui incorre l'attore nel momento in cui non è difeso da un "corpo finto" (cioè creato ad arte) che gli permette di esporsi. Quando è osservata, dice Taviani, la persona perde di presenza, subisce uno spossamento. L'attore è colui che attraverso la sua arte può far fronte a questo pericolo. (Taviani 2004, pp. 155-156)¹ Il training al contrario dello spettacolo si svolge all'interno di un protocollo protetto, si svolge in una struttura che difende l'attore da questo rischio e questo gli permette di agire una serie di pratiche teatrali distinte da quelle che agisce durante la performance dello spettacolo, liberandolo così dalla necessità di crearsi questo "corpo finto".

Un altro aspetto è che il training non è mai già stato fatto. Non è provato, non è ripetuto, non si tratta di forme finite. E se a volte succede che si lavori su forme finite, come nel caso dei famosi *etjud* di biomeccanica di Mejerchol'd, il focus dell'attenzione dell'attore, il senso del suo lavoro, non è nella ripetizione "espressiva" dell'esercizio, nella comunicazione con l'astante esterno, ma nello studio che gli effetti dell'esercizio, o del lavoro che si fa per arrivare ad eseguirlo, hanno sull'apparato dell'attore e sulla sua tecnica. Si tratta però di eccezioni. In genere nel training, a differenza di quanto avviene negli spettacoli, si ha a che fare con compiti che vengono eseguiti ex novo e non con partiture che vengono ripetute. E se è vero che anche negli spettacoli ci possono essere spazi di variazione corposi tra una performance e l'altra (così come è vero che tutto il "teatro di reviviscenza" pretende l'attivazione di un processo in base a compiti che vengono percorsi "come fosse" la prima volta), uno spettacolo quando viene replicato ha l'obiettivo di far ripercorrere allo spettatore, all'incirca, sempre la stessa strada. Insomma uno spettacolo, sostanzialmente, si pone il problema di ripetere i fenomeni performativi anche quando non li ripete, mentre il training, anche quando ripete la performance, non si pone il problema di ripetere.

Un'altra differenza con lo spettacolo è che il training non tiene in alcuna considerazione una sua eventuale leggibilità da parte di interlocutori esterni al collettivo. Insomma, non dev'essere letto da un pubblico, da un astante che viene, vede e poi deve ricostruire quanto ha visto in termini che possono variare, ad esempio "narra questa storia", oppure "tratta questo tema", oppure "veicola queste immagini" ecc.

Non è uno spettacolo, quindi.

Ma non è neanche una prova.

In cosa differisce da una prova? È differente per il fatto che non si rapporta a un'immagine che va costruita, non ha insomma nessun rapporto con un'immagine terza (terza relativamente al com-

¹ "Non si è vivi e credibili – nella vita quotidiana – quando si agisce sapendosi osservati: gli sguardi altrui ci gonfiano o ci inchiodano, ci sentiamo «montati» o «bloccati». Tutta l'arte degli attori in fondo consiste nel *dare vita* a questa situazione, normalmente morta, dell'agire esposti. L'essere umano quando è esposto rischia la crisi del proprio senso di presenza. L'esposizione spinta verso il suo eccesso, che la brucia e la trasforma, non riguarda la tecnica, ma la biografia. Può essere coraggio o può essere impudenza e arroganza. Comunque non è mai una via breve per l'arte, una scorciatoia.

L'attore che invece di agire la finzione, finge di agire, e magari si sente a suo agio in scena, spontaneo e naturale, in realtà offre quasi sempre di sé solo un'immagine esibita e falsa, spossessata dall'atto dell'esposizione. Può anche darsi che piaccia, ma come può piacere, appunto, un corpo esposto. [...] Che l'asservimento sia dolorante o vanesio, sofferto o goduto, produca applausi o fastidio, rimane il fatto che è asservimento e ha poco o nulla a che fare con la composizione e la creazione artistica.[...] La perdita di presenza è certamente un problema di psicologia dell'attore ed è probabilmente collegata col cosiddetto *trac*: il panico che coglie l'attore prima d'entrare in scena. Ma è anche – la perdita di presenza – l'intima spiegazione della tecnica dell'attore: benché costui faccia arte di persona non può farla semplicemente con la propria persona. (...) Dal punto di vista dell'attore [la tecnica] è ciò che gli serve per non cadere nella perdita di presenza derivante dall'esposizione." (Taviani 2004, pp. 155-156).

pito e alla sua esecuzione immediata). In definitiva quando si è in prova si può anche improvvisare, si può addirittura non aver chiaro dove si va, ma comunque ci si rapporta ad un'intenzione di arrivare da qualche parte, ad uno spettacolo, ad una struttura che incontrerà il pubblico e sarà "letta", appunto, da quello. L'immagine dello spettacolo, insomma, sarà sempre presente nella prova. Nel training invece è assente.

E dunque visto che non è prova e non è spettacolo cosa è il training?

Va detto che innanzitutto il training è teatro.

È un'azione performativa basata su regole extraquotidiane in base alle quali bisogna comportarsi e interagire con un oggetto della comunicazione (sia questo un muro, sia questo un partner, sia questa una pluralità di partner, come avviene nei tre esempi di esercizio riportati sopra). E deve avere un inizio e una fine, cioè uno spazio limitato nel tempo, come qualsiasi performance teatrale il cui tempo non è quello della vita ma è invece un tempo artificiale e circoscritto.

E cosa lo rende un fenomeno specifico?

Innanzitutto un'etica precipua.

Lo scopo del training dell'attore è quello di superare la difficoltà che comporta l'acquisizione delle competenze atte a gestire un determinato comportamento (distante da quello quotidiano) e adattare il proprio apparato a questa gestione. Si tratta quindi di affrontare una prova, di cercare e capire una difficoltà, mettersi a cimento con la difficoltà e superarla o quanto meno apprendere a gestirla.

Il training ha una specializzazione, una settorializzazione. Tutti e tre gli esercizi citati all'inizio dell'articolo, ad esempio, hanno i loro scopi specifici: imparare a gestire i risuonatori, imparare a reagire con il corpo-mente agli impulsi della voce e al ritorno che dà l'eco; acquisire la capacità, da parte del partner a. di sapersi affidare ciecamente all'altro in una situazione di pericolo e, per il partner b., la capacità di tenere sempre sotto mira il partner scenico e di adattare il corpo ai suoi movimenti; saper gestire l'attenzione quando gli oggetti di quest'attenzione sono molti ed essere capaci di pensare la propria performance in termini di "prospettiva", cioè non solo nel qui e ora, ma anche nella previsione di ciò che avverrà. Ecc. Insomma gli esercizi di training affrontano delle specificità del lavoro dell'attore.

Il training comporta un rapporto differente con l'astante rispetto allo spettacolo. L'astante, sia egli il trainer, o magari il compagno, o forse addirittura il controllore interno dell'attore, è comunque di un astante altamente specializzato e che è chiamato, obbligato ad intervenire nella sua performance, cosa che il pubblico non può fare, o quando meno non può fare in quei termini di competenza. Il trainer dà le indicazioni, fornisce le regole, corregge le deviazioni, ecc. Così fa il controllore interno. Il partner interagisce e contribuisce allo svolgimento dell'esercizio. E sono tutte funzioni molto intrusive, del tutto differenti da quelle che può svolgere un pubblico. (L'interazione con quest'ultimo è totalmente differente; e se è vero che si possono anche prevedere degli spazi aperti all'intervento del pubblico negli spettacoli, o lì si può addirittura sollecitare, quand'anche quest'intervento si verificasse, andrebbe comunque gestito in maniera da non stravolgere il disegno precostituito, progettato almeno in termini di meccanismo di funzionamento, della performance).

Il training infine ha una collocazione temporale specifica. Nella giornata di prove, quasi sempre è collocato all'inizio. C'è chi alla fine della giornata fa dei training di rilassamento, ma comunque quasi sempre il training è all'inizio della giornata... Si potrebbe anche togliere il "quasi".

Questi dunque gli spazi di intersezione e di separazione tra training, spettacolo e prove.

Entriamo nel vivo del tema dell'articolo, e cioè il ruolo che ha il training nella formazione della comunità.

Ipotizziamo una comunità teatrale (e cioè una classe di una scuola di teatro, o di una scuola i cui alunni fanno un corso di teatro, o un gruppo di teatro nel sociale, o una compagnia professionistica... insomma una comunità che si formi attorno all'attività teatrale) che non faccia training. Come si forma? Come si consolida? In che circostanza si allacciano i rapporti di reciproco affidamento, di complicità, di condivisione dei codici performativi, ecc.? E quando nasce?

Ovviamente si forma nella creazione dello spettacolo. Cioè nell'alternanza di prove tese a preparare lo spettacolo e sua performance pubblica. In questo caso il tempo sarà suddiviso in due tappe: si prova/si fa spettacolo. Lo spettacolo è l'ordalia sulla quale la comunità è sempre concentrata e il tempo si divide in: preparazione all'ordalia e ordalia. È questa che, una volta che la si è sostenuta, consolida e costituisce definitivamente la comunità. La compagnia insomma, in questo caso, **nasce** con la performance dello spettacolo.

Chiaro che, in qualche misura, questo avvenga anche per le compagnie che praticano regolarmente il training. Solo che con il training la dialettica prova/spettacolo trova uno spazio/tempo aggiuntivo che la sospende, orienta la comunità su altri scopi e ridimensiona il ruolo dirimente dello spettacolo.

La dialettica esclusiva prova/spettacolo comporta determinati rischi per una comunità teatrale.

Lo spettacolo di fatto è una sorta di **diaframma** che viene creato dalla compagnia e che le permette di comunicare con ciò che è Altro, con ciò che per statuto è ignoto e non si sa come reagirà, cioè con il pubblico. Questo diaframma mette a contatto il lavoro segreto, causale, di creazione dell'opera dei teatranti, con l'osservazione di astanti che, siano o meno interessati a quel lavoro segreto, ne leggono comunque gli effetti fenomenici in base a criteri totalmente differenti da quelli che hanno presieduto alle cause. Un esempio semplice: se da una parte del diaframma l'attore lavora alla creazione di una maschera, preoccupandosi di tutto, a partire dal cuoio, dai martelletti, dai calchi, per arrivare al ritmo dei passi, alle posture, all'apprendimento di forme dialettali, ai tempi di risposte, ai tempi e direzioni di entrate e uscite, alla disposizione nello spazio in forza di mille esigenze differenti, alle associazioni psichiche ecc., dall'altra parte del diaframma lo spettatore vede una persona buffa che si difende da dei signori che lo menano sino a che non ammette di essere un dottore (*Il medico per forza di Molière*). Il "diaframma" in questione, ovviamente, può avere aspetti e funzionamenti differenti. Proseguendo la metafora, può essere uno schermo di acciaio, solido, immutabile, inflessibile ovunque lo si eriga, o un telo con tanti buchi e trasparenze, mutevole, elastico e penetrabile. Ciò nondimeno, a prescindere da come sia fatto, il compito fondamentale che richiederà alla compagnia sarà di concepirlo e crearlo durante le prove e mantenerlo in piena funzionalità durante la performance.

Ma per una comunità, formarsi attorno al compito principale di creare e tenere in piedi questo diaframma comporta dei rischi. In determinate circostanze creative e produttive, l'imperativo categorico di tenerlo in piedi può entrare facilmente in collisione con aspetti fondamentali della vita comunitaria. In tali casi infatti tutta l'energia creativa della compagnia si concentra su questo diaframma e la costruzione dello spettacolo finisce per assumere un peso fortissimo su cui convergono tutte le aspettative degli attori (che rischiano così di diventare squilibrate, relativamente al compito reale davanti al quale si trovano, e trasformarsi in velleità). Quando su tali premesse si verificano

storture, simili a quelle che si possono avere in qualsiasi processo di costruzione di uno spettacolo (tipo: squilibri nella distribuzione, funzioni sceniche “di servizio” di alcuni interventi d’attore, dirigismo del regista – dovuto magari a ragioni produttive – ecc.), queste non trovano alcuna compensazione nella coesione dell’*ensemble*, che oltre la preparazione della performance non ha altri spazi per costituirsi. Il che può incidere su aspetti fondamentali della vita comunitaria quali il sentimento di adesione, lo spirito di iniziativa, il desiderio di partecipazione, la sicurezza nella condivisione dei codici performativi, la fiducia nella mutua assistenza sulla scena. Non è raro, in questi casi, che tali fenomeni di disgregazione della comunità generino anche sabotaggi più o meno inconsci, rivalse e rivalità velenose, contrazioni muscolari con conseguenti pericoli fisici, ecc.

Insomma se da parte di regista e attori non c’è a scudo una solida e condivisa consapevolezza professionale e una pregressa condivisione di linguaggi teatrali, un processo teatrale che si concentri solo sulla dualità *preparazione dello spettacolo/performance dello spettacolo* e non preveda a compensazione ulteriori spazi di vita teatrale (qual è il training), è fortemente a rischio di generare fenomeni malsani e distruttivi.

C’è da aggiungere inoltre che questo tipo di processo rischia di far perdere centralità all’attore. Infatti se tutta la formazione della comunità è imperniata sullo spettacolo e se nel collettivo c’è una sola figura che ha in mano il piano dello spettacolo e ne organizza la realizzazione (il regista, ad esempio), sarà questa a determinare le modalità della vita della comunità nel complesso e di ogni suo membro in particolare, nel processo di creazione dello spettacolo. Con la quasi inevitabile conseguenza che tutti i membri della comunità finiranno per delegarle il proprio protagonismo e proiettare su di lei le proprie aspettative. Altra dinamica, questa, che può creare squilibri con relative storture e nevrosi, in una compagnia che non abbia le qualità di solidità di cui si è scritto nel capoverso precedente.

Ma torniamo al training.

Una compagnia che pratica il training, forma la sua comunità preminentemente nello spazio del training e poi la consolida con il processo di costruzione dello spettacolo e con la sua performance pubblica. Insomma ha due spazi, due piani teatrali differenti su quali è attiva: quello del training e quello della coppia prove/spettacolo.

Diversi sono gli aspetti che permettono al training di giocare un ruolo fondamentale nella formazione di una comunità teatrale.

Innanzitutto la sua collocazione temporale. Il training infatti è un passaggio importante nella giornata. Avviene al mattino, in una fase che corrisponde un po’ agli abbracci che si scambia una coppia che si risveglia, prendendo così contatto con l’altro e comprendendo di non essere più nel mondo separato e individuale dei sogni. Così all’inizio della giornata lavorativa, con il training, e cioè attraverso esercizi costituiti da regole in genere non troppo complesse relativamente a quelle che presiedono ad uno spettacolo, concordate e definite a livello di compagnia, i membri della comunità escono dal mondo caotico di regole di vita della società. Escono da una vita nella quale stanno prima del lavoro e ritorneranno dopo, costituita da regole che sono loro preesistenti e che con loro non sono state concordate ed entrano invece nel mondo del fare teatro. Abbastanza intuitivo il peso che questo passaggio possa assumere nella vita della comunità qualora venga compiuto con modalità collettive o quanto meno di compresenza, cosa che di solito avviene.

Inoltre è mediante gli esercizi del training e soprattutto grazie alla loro settorialità e specializzazione, che con più facilità e con più nettezza si realizza la condivisione dei codici performativi del collettivo.

Il tipo di processi comunicativi che avvengono nella performance del training instaura rapporti particolari tra i partecipanti. Tra un attore che esegue un esercizio e un collega (o un trainer) che lo guarda o che interagisce, non c'è nessun diaframma. Il livello di competenza su quanto sta accadendo è lo stesso. Insomma non esiste un astante esterno, quale per statuto è lo spettatore, che osservi, valuti ed eventualmente intervenga in quello che l'attore sta facendo a partire da criteri altri rispetto alla semplice correttezza di esecuzione dell'esercizio. I compiti non sono progettati per offrirsi allo sguardo e alla lettura di questi "criteri altri". L'attore si libera dal problema dell'effetto emotivo e/o intellettuale da ottenere sull'astante mediante un dispositivo segnico e l'astante dal problema della ricostruzione semantica del processo che ha osservato. L'astante in quanto collega dell'attore sa perfettamente cosa questi stia facendo, perché lo faccia e dove vada a "parare" con la sua azione. Il partecipante e l'astante sono ruoli perfettamente intercambiabili, speculari. Questo trasforma l'esecuzione del compito in un oggetto chiaro e condiviso e concentra l'attenzione dei membri del collettivo esclusivamente sui procedimenti necessari all'esecuzione dell'esercizio, sia che la loro collaborazione all'esercizio sia attiva, sia che si occupino solo di monitorare il lavoro dei colleghi. Su questa base tutti i membri del collettivo sono strettissimamente connessi e in condizione di piena parità collaborativa. E questo crea le basi per quella corresponsabilità e condivisione che sono fondamentali nella vita di una comunità.

L'assenza di astanti non competenti nel training, la sua finalizzazione all'acquisizione di nuove competenze o all'allenamento delle competenze acquisite, la conseguente concentrazione sul processo d'esecuzione degli esercizi, comportano un particolare statuto per l'errore nel training: non solo non se ne ha paura, ma piuttosto se ne prevede la necessità procedurale. Il che permette ai partecipanti di essere meno "difesi", più aperti alle osservazione degli altri e più indulgenti nelle proprie osservazioni nei confronti degli altri. Questo crea un clima lavorativo e relazionale che, stemperando l'ansia da prestazione (inevitabile nello spettacolo), favorisce il cementarsi della comunità.

Infine la collaborazione a cui sono chiamati i partecipanti durante lo svolgimento di un esercizio non è condizionata dal clima di stringente necessità che caratterizza il lavoro dello spettacolo dove, durante l'esecuzione davanti al pubblico, si è rotelle di un meccanismo che in caso di errore rischia la disfunzionalità. Nel training è naturale e consueto che si verifichi un continuo aggiustamento, una continua revisione delle proprie e delle altrui azioni. Attitudine che favorisce un'etica di mutua assistenza impossibile in quegli stessi ampi termini durante lo svolgimento di uno spettacolo².

² Questo discorso riguarda soprattutto quei teatri che vogliono e possono praticare teatro considerandosi una comunità. Quindi soprattutto teatro nel sociale, teatro comunitario, teatro nei processi pedagogici, teatro all'estero. E ovviamente riguarda di meno il teatro professionale italiano la cui catastrofica condizione produttiva costringe le "compagnie" private (intese qui come ente produttivo) a produrre spettacoli con un numero di attori assai ridotto (due, tre unità, altro che comunità!). D'altronde, sempre per ragioni economiche, i teatri pubblici che si possono permettere di creare spettacoli con compagnie più numerose, tendono a limitare il tempo di prova a quattro, a volte tre settimane, il che orienta immediatamente le compagnie, peraltro spesso costituite da persone che non hanno mai collaborato prima, sulla costruzione dello spettacolo.

Bibliografia

- J. Alschitz, *La grammatica dell'attore*, Milano 1998.
- C. Barker, *Giochi di teatro*, Roma 2000.
- A. Boal, *Il poliziotto e la maschera*, Molfetta 1993.
- M. Boggio, *Il corpo creativo. La parola e il gesto in Orazio Costa*, Roma 2001.
- C. Brunetto, N. Savarese (a cura di), *Training!*, Roma 2004.
- M.A. Čechov, *All'attore*, Firenze 1984.
- E.M. Chodunova (a cura di), *Teatr Grotovskogo*, Moskva 1992.
- F. Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali del novecento*, Firenze 1985.
- L. Flaszen, C. Pollastrelli (a cura di), *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski. 1959-1969*, Ponte-dera 2001.
- S. Gippius, *Gimnastika čuvstv*, Moskva 1961.
- L.V. Gračeva, *Akterskij trening. Teorija i praktika*, Sankt-Peterburg 2003.
- L.V. Gračeva, *Emocional'nyj trening: iskusstvo vlastvovat' soboj*, Sankt-Peterburg 2004.
- J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma 1970.
- N. Karpov, *Lezioni di movimento scenico*, Corrazzano 2007.
- J. Lecoq, *Il corpo poetico*, Milano 2000.
- V. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, Milano 1993.
- A. Nemirovskij, *Plastičeskaja vyrazitel'nost' aktera*, Moskva 1976.
- L. Novickaja, *Trening i muštra. Elementy psihotekniki akterskogo masterstva*, Moskva 1969.
- P. Pezin (a cura di), *Il libro degli esercizi per attori*, Roma 2003.
- T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano 1993.
- K.S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Bari 1968.
- L. Strasberg, *Lezioni all'actor studio*, Roma 2002.
- F. Taviani, *Il teatro come pratica culturale*, in C. Brunetto, N. Savarese (a cura di), *Training!*, Roma 2004, pp. 146-165.
- F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della commedia dell'arte*, Firenze 1986.

