

Di seguito: full text dell'intervento in lingua italiana e inglese.

Fabrizio Fiaschini, *Per un'estetica della performance: il paradigma ludico*

### 1. Teatro sociale: una definizione indisciplinata

Il tema proposto in questo intervento necessita di alcune precisazioni introduttive sulla definizione, oggi molto in voga, di 'teatro sociale'. Si tratta infatti di un'espressione solo apparentemente netta e definitoria: in realtà la sua natura è incerta e indeterminata e il suo significato va paradossalmente cercato più nella sua ambiguità che nella sua chiarezza, nella sua vaghezza che nella sua precisione.

In questo senso, va subito detto che, nonostante la sua recente fortuna, il termine 'teatro sociale' non designa un nuovo genere o una nuova metodologia. I suoi principi fondativi alimentano infatti, con nomi diversi, l'intera parabola della sperimentazione teatrale novecentesca, manifestandosi con maggiore intensità e consapevolezza nei periodi più rivoluzionari e politicamente impegnati (si pensi alle esperienze, ancora attualissime, dell'ottobre teatrale e delle avanguardie di inizio secolo, come pure, in Italia, alla fervida stagione dell'animazione negli anni Settanta).

Ma non si tratta solo di una questione (peraltro decisiva) di 'lunga durata'. Oltre a non rappresentare una novità, la definizione 'teatro sociale' non vale neppure in senso specifico, come determinazione di un ambito teatrologico circoscritto, riconducibile a un preciso modello di riferimento e a un sistema coerente e condiviso di pratiche.

Non a caso, tutti i tentativi finora effettuati di fornire una mappatura esaustiva dei metodi e delle aree di intervento del teatro sociale sono risultati vani e incompleti. Un fallimento non imputabile ad errori di misurazione o di campionatura, ma alla semplice evidenza che l'essenza di ciò che chiamiamo teatro sociale risiede nel carattere aspecifico della sua identità, nell'estrema permeabilità dei suoi modelli teorici e metodologici e nell'eterogeneità delle esperienze che ha saputo generare.

Con buona pace dei fautori del dogma contemporaneo della specializzazione, l'aggettivo sociale non sta dunque al sostantivo teatro come una sua specificazione, ma come una sua generalizzazione: non delimita una particolare tipologia di teatro (con il suo metodo e il suo campo preciso di intervento), ma, all'opposto, delinea l'orizzonte di un suo generico sconfinamento, dove per generico si intende uno sconfinamento non determinato a priori e non finalizzato.

In altre parole, sociale non sottolinea una variante disciplinare interna al teatro, ma il referente esterno di un suo movimento indisciplinato, ossia di un movimento che si sottrae volutamente ai vincoli, alle regole e alle convenzioni della propria disciplina.

Va inoltre precisato che tale movimento estroflesso del teatro, connotandosi come uno sconfinamento generico e indisciplinato, non attribuisce specificità disciplinare neppure alla dimensione sociale a cui tende: in tal senso, il teatro sociale, nella misura in cui non costituisce una particolare declinazione del teatro, allo stesso modo non può essere pensato come variabile interna dell'azione sociale, proprio perché il sociale non è qui l'obiettivo, lo scopo finale del movimento teatrale, ma la condizione di separazione e di distanza dal teatro che rende possibile il suo stesso movimento, che consente al teatro di innescare e compiere in piena autonomia la sua azione indisciplinata.

Pertanto, se la formula teatro sociale non esprime un'inclusione (o una subordinazione) del sociale nel teatro, non esprime neppure un'inclusione (o una subordinazione) del teatro nel sociale. Il teatro sociale non rappresenta l'ultima provocazione estetica del teatro politicamente *engagé*, ma nemmeno la sua negazione e riduzione ad azione sociale: non è né la vita che si fa arte, né l'arte che si fa vita.

### 2. Un'estetica non finalizzata

Questa precisazione permette di mettere un primo punto fermo nella riflessione sull'estetica del teatro sociale, emancipandola dalla ben nota e poco produttiva contrapposizione con la sfera dell'etica, i cui esiti il più delle volte si riducono allo sterile antagonismo fra i fautori dell'arte per l'arte e i fautori del funzionalismo sociale dell'arte: per i primi, in nome della pura autonomia e autodeterminazione dell'atto estetico, tutto il teatro, in quanto arte, è sociale (e quindi niente lo è davvero); per gli altri invece, la socializzazione dell'arte, la sua trasformazione in pratica sociale, in processo partecipativo comunitario,

rappresenta l'unico antidoto all'estetizzazione della vita e al dominio della società dello spettacolo, espresso dalla separazione mimetico rappresentativa fra azione e visione, fra produzione di pochi e consumo passivo di molti.

Il limite di queste posizioni, si badi bene, non sta tanto nelle loro rispettive motivazioni (entrambe hanno infatti buoni argomenti a proprio favore), ma nel fatto che, ad essere fuorviante, nel caso del teatro sociale, è, a monte, lo stesso principio di finalizzazione che è stato poco fa rilevato a livello disciplinare: non è riducendo in senso estetico o etico l'identità del teatro sociale che si comprende il suo valore, per il semplice fatto che non è in vista di un fine, artistico o sociale, che matura la sua azione.

Per dimostrarlo è sufficiente prendere in esame, sul versante artistico, le recensioni e le analisi effettuate in questi anni su molti spettacoli gravitanti intorno all'area del teatro sociale. Ebbene, nonostante il giudizio unanime sulla loro indubbia originalità, così rilevante da evocare una nuova frontiera della scena contemporanea, raramente la critica, e gli stessi studi teatrologici, sono tuttavia riusciti a cogliere, e soprattutto a descrivere, con il lessico, lo stile e le formule convenzionali del teatro, l'essenza del loro valore, il segreto della loro eccezionalità.

Quasi sempre riduttiva o eccessivamente retorica risulta infatti la terminologia specialistica, quando tenta di definire l'intensità degli spettacoli di teatro sociale, e soprattutto la qualità della presenza e del comportamento scenico dei suoi attori non progettati: l'eccentrica naturalezza dei loro gesti sospesi, ritagliati dalla realtà, che si innerva nella vulnerabilità dei corpi per vie eterodosse e non canoniche, alternative al concetto stesso di recitazione e irriducibili al professionismo. Una sapienza scenica che nessuna abilità attorale, nessuna poetica e nessun metodo sono capaci di riassumere e restituire.

Accade dunque, che, di fronte al teatro sociale, le parole del teatro sembrano non bastare più: non per difetto di analisi, ma per il semplice fatto che non è in senso artistico che la tensione estetica delle sue azioni è finalizzata: non solo perché precede e oltrepassa la forma chiusa dello spettacolo, quanto piuttosto perché è orientata altrove, si distende in un altro spazio.

Allo stesso modo, se ci si sposta sul versante etico, quello del funzionalismo dell'arte, nessuna istanza pedagogica, nessun protocollo medico e terapeutico, nessun modello di resilienza e inclusione sociale, nessuna idea di benessere, nessuna prospettiva di cura sono in grado di prevedere, contenere e misurare a pieno gli effetti positivi, peraltro innegabili, delle esperienze di teatro sociale.

Anche in questo caso, quindi, ogni sforzo di normalizzare l'eccentricità di tali pratiche dentro le rigide maglie della finalizzazione risulta inevitabilmente inadeguato. Non perché vengano meno i risultati concreti in termini di cura, cambiamento, emancipazione e inclusione, ma perché gli esiti di tali processi non sono mai riducibili e, talvolta, neppure comparabili, agli obiettivi, ai programmi e ai parametri pedagogici, terapeutici e psico-sociali di riferimento.

Il teatro che cura non seguirà mai i protocolli istituzionali della cura, dal momento che l'efficacia e il benessere della sua azione consiste proprio nel non essere socialmente finalizzata, nel produrre cambiamenti in vista di nessun cambiamento, oppure in aperta e inaspettata contraddizione rispetto ai cambiamenti previsti. Il gesto del teatro sociale libera, ma libera in se stesso, esattamente nella misura in cui è libero da qualsiasi altra finalità liberatoria.

Alla luce di queste considerazioni, per cogliere il significato del teatro sociale non bisogna colmare la separazione, annullare la distanza dal teatro e dal sociale, finalizzandola in senso estetico o in senso etico, ma, al contrario, evidenziarla, renderla ben visibile, esporla all'interno di uno spazio di distinzione e di non appartenenza, non del tutto riconducibile né al teatro (all'arte), né al sociale (alla vita).

Uno spazio produttivo in cui il teatro e il sociale possano coesistere l'uno in funzione dell'altro, senza tuttavia dover rispondere alle rispettive finalità: uno spazio che, servendosi delle intuizioni di Giorgio Agamben, permetta al teatro e al sociale di dispiegarsi come mezzi puri, mezzi senza scopo, facendo sì che le loro azioni non finalizzate possano presentarsi nella loro piena disponibilità comunicativa e organicità espressiva, e, come tali, possano essere liberamente usate e modificate, facendo emergere, nella risultante del medesimo gesto, i segni estetici di una bellezza impreveduta, non artisticamente formalizzata, e il segno etico di un cambiamento possibile, non socialmente programmato.

### 3. Il teatro sociale come profanazione

Collocata su questo piano distanziante di non appartenenza e di pura medialità, la questione del teatro sociale si apre a nuovi orizzonti di approfondimento.

Se infatti la sua valenza estetica risiede nella presa di distanza da una prospettiva finalizzante, in senso artistico (l'arte per l'arte) e sociale (l'arte per il sociale), come si deve intendere tale distanza? Qual è, in altre parole, la natura di quello spazio non finalizzato di esposizione, di quello spazio praticabile di non appartenenza (non del tutto sociale e non del tutto teatrale), in cui si dispiega il movimento del teatro sociale come mezzo puro? E, ancora, come tale movimento generico e indisciplinato modifica i modi del dire e del fare del teatro e del sociale, restituendoli in quelle forme inedite di eccedenza artistica e di cura oggi così urgenti e necessarie?

Per rispondere adeguatamente è necessario precisare fin da subito che lo spazio non finalizzato, di non appartenenza, evidenziato (esposto) dal teatro sociale, non è uno spazio elitario di indifferenza, uno spazio neutro di anonimato, uno spazio di fuga dal teatro e dal sociale. Al contrario è uno spazio permeabile, profondamente implicato e compromesso con entrambe le realtà.

La non appartenenza non è un modo per affrancarsi e per dissociarsi, ma per situarsi, per prendere posizione, assumendosi la responsabilità (come accade in ogni vera presa di posizione) di tutto ciò che il teatro e il sociale portano con sé.

La presa di distanza non è quindi frutto di una volontà di separazione dal teatro e dal sociale, ma la condizione necessaria per assumere una nuova posizione nei loro confronti: una posizione dinamica fra vicinanza e lontananza, che permetta di muoversi nel teatro e nel sociale senza dover sottostare ai loro rispettivi obblighi e necessità, alle loro norme e ai loro obiettivi, alle loro logiche di causa effetto, in modo tale da scomporre e ricomporre liberamente le forme dei loro linguaggi e dei loro rapporti, riconfigurando quella che Ranciere chiama l'esperienza comune del sensibile, il sistema delle relazioni fra le persone e le cose, sottraendole alla loro partizione obbligata, al principio che impone a ciascuno (e a ogni cosa) solo e soltanto il suo posto.

In questa prospettiva, prendere posizione significa però inevitabilmente compiere una trasgressione, dal momento che il distanziarsi comporta sempre un movimento di rottura, che sottrae il teatro sociale alle regole e alle convenzioni delle proprie discipline di riferimento, rendendo così il suo movimento un movimento generico, non finalizzato, e indisciplinato.

Tale atto di trasgressione compiuto dal teatro sociale si configura poi, in particolare, come un atto di profanazione, anche in questo caso nel significato che Giorgio Agamben ha attribuito al termine. Per Agamben profanazione è l'azione che contagia e disincanta, che restituisce all'uso comune degli uomini ciò che il processo di sacralizzazione ha, tramite il sacrificio, separato e reso indisponibile. La profanazione comporta in tal senso anche l'esautorazione della religione, dove il termine *religio* va inteso etimologicamente come l'insieme delle norme e dei meccanismi che legano una cosa o una persona alla sua sacralità, alla sua separatezza, rendendola proprietà altrui.

In questa sua azione di desacralizzazione, di scioglimento dai vincoli della *religio*, la profanazione privilegia poi, secondo Agamben, un dispositivo molto particolare: il gioco. La particolarità del gioco consiste infatti nel disinnescare la sacralità senza tuttavia abolirla del tutto: della sacralità il gioco mantiene infatti quell'ambiguità, quella distanza, quella disfunzione fra l'oggetto e il suo scopo, quella gratuità d'uso, quella eccedenza di significazione che impedisce di ridurre l'atto profanatorio a processo finalizzato, ossia di rendere ciò che è stato profanato oggetto di consumo.

Nel restituire all'uso profano comune, il gioco non azzera quindi la relazione di separatezza, ma ne scardina la *religio*, ossia l'insieme dei vincoli che rendevano questa separatezza indisponibile, che la rendevano proprietà altrui. Sciolta dalle regole della *religio*, il gioco libera pertanto le cose e le dispone ad un riuso, ad un uso aperto e sregolato, da parte di tutti.

Rispetto alla questione del teatro sociale, si potrebbe pertanto affermare che lo spazio non finalizzato, lo spazio separato di non appartenenza che la presa di distanza, che la presa di posizione dal teatro e dal sociale ritaglia nella realtà è sostanzialmente uno spazio estetico di gioco, lo spazio ludico di un'azione profanatoria.

Ciò che il teatro sociale restituisce all'uso comune, nello spazio non finalizzato di gioco, ciò che rende disponibile al processo di risignificazione, è infatti quell'insieme di relazioni fra il teatro e il sociale (fra l'arte e la vita), che la contemporaneità (ma potremmo pure dire, con Agamben e Debord, la società dello spettacolo), tende invece a sacralizzare e a separare: a rendere inutilizzabili in quanto proprietà altrui, mediante un processo di finalizzazione artistica e sociale che ne consegna gli esiti alla sfera di quel consumo estetico, di quel principio di diritto / dovere al godimento che Lipovetsky e Serroy hanno chiamato capitalismo estetico.

Un processo di alienazione rafforzato ed eretto a paradigma da una *religio*, da un sistema di regole sempre più improntate al mito della divisione disciplinare, al sacro dogma della specializzazione e dell'eccellenza, per cui, nonostante l'apparente democraticità e contaminazione dei linguaggi (tutto il sociale può diventare arte e tutta l'arte può diventare sociale), nulla in realtà, tanto nell'arte che nel sociale, può essere liberamente utilizzato, può essere giocato, se non si possiede l'*expertise*, la competenza specialistica (artistica o sociale) per farlo; nulla ha valore e credibilità se non risponde allo specifico obiettivo (artistico o sociale) a cui è finalizzato.

Una tendenza così pervasiva da insinuarsi anche nel campo stesso del teatro sociale, continuamente tentato, dalle leggi di un mercato in questo momento particolarmente seduttivo, a convertire il primato della sua ambigua aspecificità, della sua indisciplinata genericità, nella pluralità selettiva di infinite specializzazioni teoriche e metodologiche (il teatro handicap, il teatro psichiatria, il teatro anziani, il teatro scuola, il teatro con i migranti...), in molti casi tanto ostentatamente differenti nella forma quanto identiche nella sostanza.

#### 4. Il paradigma ludico

Se dunque l'azione profanatoria del teatro sociale si pone come antidoto alla *religio* consacratrice del consumismo estetico, artistico e sociale, concretizzandosi nella distanza di un libero spazio di gioco, è necessario chiarire cosa accada in questo spazio estetico di interazione fra il teatro e il sociale: come si attivano, al suo interno, le modalità ludiche del riuso e della risignificazione? In che modo sono in grado di dar vita a quei comportamenti attoriali, a quelle partiture sceniche così artisticamente rilevanti e socialmente trasformative?

Ad una prima analisi, da tutte le esperienze di teatro sociale, anche le più distanti fra loro, emerge con chiarezza che ad essere restituito all'uso comune, ad essere desacralizzato, è in prima istanza il corpo: sia il corpo artistico, sia il corpo sociale. Ciò che viene liberato nello spazio di gioco del teatro sociale è pertanto l'accesso creativo, da parte di tutti, ad una nuova relazione corporea, affettiva e cognitiva, con la realtà, alla ridefinizione dei rapporti con se stessi, con gli altri e con le cose, al di là dei vincoli obbligati della formalizzazione artistica e della performatività sociale.

Tale relazione corporea non finalizzata assume poi, nel dispositivo ludico del teatro sociale, alcune prerogative che la rendono particolarmente efficace nel processo di riuso e risignificazione. Come aveva già lucidamente intuito Benjamin a proposito del teatro dei bambini, il gioco, al pari di *eros*, si innescava per attivazione delle due polarità del desiderio: quella pulsionale, anarchica e distruttiva, che sovverte se stessi, gli altri e le cose in una tensione caotica di fusionalità, e quella generativa e ricostruttiva che ne scaturisce come risultante produttiva, liberando l'effervescenza creativa dell'improvvisazione, del meccanismo combinatorio, della riformulazione imprevedibile, dell'azione performativa che immagina e realizza il cambiamento, nell'orizzonte di una rinnovata scoperta di se e del mondo.

Va inoltre sottolineato che, in questo procedere mimetico, destrutturante e ricompositivo, il gioco non agisce per imitazione (il 'come se'), ma per incorporazione (il 'farsi come'): il comportamento ludico non è il frutto finzionale di un'azione riproduttiva della realtà, ma, per dirla con Benjamin, di una sua 'innervazione': di una sua assunzione corporea che tende a comprenderla, a farla propria, rompendo ogni attribuzione preventiva di significato, ogni formalizzazione predefinita, ogni nesso di causa effetto, ogni principio economicistico di utilizzo.

Per questo motivo il comportamento del bambino che gioca, come quello dell'attore di teatro sociale, è sempre anarchico e insofferente a qualsiasi finalizzazione: alla totalità preferisce il frammento, alla durata l'attimo, alla continuità l'interruzione, alla pienezza lo scarto.

È tuttavia in virtù di questa pratica destrutturante di incorporazione che il bambino e l'attore, nel gioco combinatorio della materia, riescono a riusare la realtà, a riscattare e rivitalizzare ciò che prima era stato distrutto e deformato, assemblando i pezzi dispersi in una nuova sintesi non progettata.

Una formalizzazione che non imita, non rappresenta qualcosa di noto, ma, al contrario, presenta (rende presente) l'ignoto, un'alternativa nascosta della realtà: una ricostruzione fragile e instabile, ma, per contro, libera e autentica, svincolata da quel funzionalismo mortificante, da quel destino ineluttabile a cui era la storia e la società l'avevano costretta.

Si apre così, nello spazio non finalizzato, nello spazio circoscritto del gioco, la possibilità estetica di articolazione del gesto. È infatti nel gesto che, secondo Benjamin, si condensa l'esito del processo di incorporazione e di riuso attivato dall'azione ludica, proprio perché è il gesto, nella sua sospensione, che scioglie i legami, che crea discontinuità nella realtà, che distrugge la sua linearità, la sua illusione di unità, che ritaglia e incorpora i suoi frammenti, scoprendo il volto imprevisto di un'apparizione inaspettata.

Nel gioco del teatro, l'estetica del gesto si pone dunque come un'estetica dell'interruzione e dello choc, della sistematica scomposizione e ricomposizione delle immagini e delle azioni: un'estetica dell'improvvisazione e del montaggio, che disorganizza le strutture, rompe i nessi causali, le logiche narrative e l'orizzonte simbolico di una realtà colta nella sua interezza, restituendo nuove connessioni fra ordini di realtà pensati come differenti e contraddittori, tanto più intense quanto più indecifrabili.

Una costellazione di rimandi e di richiami che il gesto, nel suo essere "attimo", non dispone in una partitura e tantomeno finalizza in senso artistico o sociale ("nell'eternità dei prodotti"), ma si limita a mostrare, esponendo se stesso, in quanto semplicemente "citabile".

Solo così, sottratti a qualsiasi tentativo di finalizzazione o funzionalismo, i gesti diventano per Benjamin, 'gesti che segnalano': anticipazioni di una storia posta sotto il segno della differenza, bagliori di una vitalità segreta, di un annuncio e di una promessa di felicità, di un futuro liberato che si svela come incompiuto, in attesa di compimento.

Ritorna pertanto, nel valore espositivo del gesto come atto puro, il concetto di teatro sociale come mezzo puro, come spazio ludico di profanazione che libera il corpo nella sua piena autonomia, nella sua capacità di risignificare, di creare gesti che segnalano, proprio perché non sono artisticamente fini a se stessi, e neppure socialmente finalizzati.

Una corrispondenza supportata dalla stessa riflessione di Giorgio Agamben, che riconduce il concetto di profanazione alla manifestazione del gesto come pura medialità:

La profanazione consiste nel liberare un comportamento dalla sua iscrizione genetica in una sfera determinata. Il comportamento così liberato riproduce e mima ancora le forme dell'attività da cui si è emancipato, ma, svuotandole del loro senso e della relazione obbligata a un fine, le apre e dispone a un nuovo uso. L'attività che ne risulta diventa così un mezzo puro, cioè una prassi che, pur mantenendo tenacemente la sua natura di mezzo (non è fine a se stessa), si è emancipata da una sua relazione a un fine, ha gioiosamente dimenticato il suo scopo e può ora esibirsi come tale, come mezzo senza fine.

## 5. Il primato dell'amatorialità

Arrivati a questo punto, resta da sciogliere un ultimo nodo nella definizione del dispositivo ludico come paradigma estetico del teatro sociale.

Se infatti abbiamo identificato la sua qualità artistica e il suo valore sociale nella distanza dello spazio di gioco, in quella condizione di separatezza dal teatro e dal sociale che permette la loro doppia profanazione, ossia la restituzione all'uso di una corporeità non finalizzata che si dispiega come mezzo puro, come "gesto che segnala", va tuttavia precisato che una simile prospettiva ha profondamente segnato anche l'avventura più radicale teatro del Novecento, costituendo il filo rosso di una ricerca artistica che, non a caso, si era posta, fin dall'inizio, con i padri fondatori, l'obiettivo di de-teatralizzare il teatro e di rifare artaudianamente il corpo, in cerca della sua verità.

Basti pensare, solo a titolo di esempio, allo studio sulle azioni fisiche, al concetto di montaggio e di partitura, al principio di disarticolazione e riarticolazione del corpo, alla concezione brechtiana del gesto come straniamento (a cui si rifà esplicitamente lo stesso Benjamin). E ancora alla dialettica grotowskiana

fra il concetto di arte come presentazione e quello di arte come veicolo, dove nel termine ‘veicolo’ è chiaramente insita l’idea di azione come ‘puro mezzo’, ‘mezzo senza fine’.

Una tale gemmazione di ricerche e di esperienze eccentriche ed eterodosse dimostra dunque come le arti della scena abbiano sempre sentito la necessità di ritrovare al proprio interno gli anticorpi e gli antidoti al rischio dell’estetizzazione, dell’autoreferenzialità dell’arte per l’arte. Tanto che molte delle pratiche appena citate costituiscono le basi metodologiche della quasi totalità degli interventi di teatro sociale.

E, d’altra parte, fin da subito è stato detto che la presa di distanza dal teatro che il teatro sociale esercita non si deve intendere come una fuga, come una negazione, ma come una differente presa di posizione nei suoi confronti.

Ma allora in che cosa consiste l’eccezionalità di questa posizione, la differenza fra la profanazione artistica del teatro e la profanazione del teatro sociale? Ancora una volta credo la differenza vada ricercata nel concetto di gioco, e in particolare in un suo carattere distintivo: l’amatorialità.

Il gesto profanatorio del bambino che gioca, il gesto che segnala, è infatti sempre un gesto per sua natura amatoriale, nel duplice significato erotico e non finalizzato del termine, nella misura in cui si tratta di un gesto compiuto per semplice desiderio di compierlo, senza altro scopo. Un gesto, quindi, immediato e totalizzante di incorporazione della realtà, che, come tale, si dà in se stesso, come pura manifestazione, come pura esposizione di se.

In ciò si distingue dal gesto professionistico che, anche nei casi in cui punta alla naturalezza del gioco, è sempre un gesto portatore di specializzazione, vale a dire di un sapere che è emotivamente e tecnicamente vincolato ad un altro fine: in questo caso, il valore, fine a se stesso, dell’arte.

In questa prospettiva finalizzata e specialistica, la genesi e l’esecuzione del gesto professionistico dipendono pertanto da competenze specifiche che non sono direttamente in possesso di tutti, non appartengono ad un uso generalizzato, ma devono essere per forza apprese e trasmesse da altri: i professionisti del gesto artistico.

Al contrario, il gesto amatoriale del bambino che gioca, come il gesto del teatro sociale, in quanto gesti non finalizzati, portatori di un sapere non specializzato, non dipendono dall’apprendimento di qualcosa che non sia già in possesso di chi compie l’azione, ma dalla semplice attivazione delle proprie attitudini: vale a dire, citando Ranciere, dalla capacità, propria di tutti gli uomini, di “avventurarsi nella foresta delle cose e dei segni [...], di tradurre le proprie avventure intellettuali per gli altri e di ritradurre le traduzioni che a loro volta gli altri gli presentano delle loro avventure”.

È dunque nell’eguaglianza, non specialistica, di questo sapere amatoriale disponibile per tutti, nella scoperta delle sue potenzialità di significazione, che risiede la differenza estetica ed etica del teatro sociale: di quel gesto eterodosso che nessuna parola specialistica, nessun gesto professionistico è in grado di descrivere e di eguagliare.

In questo risiede, in ultima analisi, anche la qualità della sua azione ludico profanatoria: nell’aver restituito all’uso il valore estetico di un sapere amatoriale che non può essere sottratto e annullato, sacralizzato sull’altare del sapere professionistico, ma va riconosciuto in se stesso, nello spazio della sua differenza, della sua irriducibile alterità: solo così si creano infatti i presupposti di quel dialogo con la dimensione artistica i cui esiti, come abbiamo visto, costituiscono la nuova frontiera del teatro. Altrimenti, senza questo riconoscimento del sapere amatoriale nella sua autonomia, non solo è impossibile cogliere la sua eccezionalità, ma si corre il rischio di identificarlo esattamente con il suo opposto negativo: un non sapere.

Una delegittimazione che, oltre a impedire qualsiasi dialettica produttiva con il professionismo, conduce a due delle derive artistiche oggi più diffuse, sia nel campo del teatro che del teatro sociale. Da un lato, pensare il professionismo come qualcosa che l’amatorialità deve imitare, emulandone i metodi e le forme, con i patetici e imbarazzanti esiti che si vedono spesso sulle scene del teatro amatoriale.

Dall’altro, pensare l’amatorialità come qualcosa di naturalmente spontaneo che il professionismo deve educare, con la conseguente costrizione dell’energia trasgressiva del gesto ludico, della sua eterodossa eccentricità, nella cornice soffocante di una scrittura scenica imposta dall’alto.

Contro queste due tendenze di omologazione, l'estetica del teatro sociale continua a ribadire invece l'importanza della sua presa di distanza come mezzo puro. Una presa di posizione che non vuole sottrarre valore all'arte o al sociale, ma, contrario, restituirgli le tracce disarticolate di una bellezza nascosta, che, citando ancora Benjamin, assume il significato, estetico e politico, di una profezia dimenticata di cui si attende il compimento.

Fabrizio Fiaschini, *For an Aesthetics of Performance: the Ludic Paradigm*

### 1. Social Theatre: a 'undisciplined' definition

The theme of this presentation needs some introductory details on the definition, which is now very popular, of 'social theater', an expression which is only apparently clear and defining: in reality its nature is uncertain and indeterminate, and its meaning must paradoxically be sought more in its ambiguity than in its clarity, in its vagueness rather than in its precision.

In this sense, it should be immediately pointed out that, despite its recent popularity, the term 'social theater' does not designate a new artistic genre or a new methodology. In fact, its founding principles influenced, with different names, the entire parable of twentieth-century theatrical experimentation, manifesting itself with greater intensity and awareness in the most revolutionary and politically engaged periods (for example, the experiences, still very current, of the October theater and the avant-garde theater of the beginning of the XIX Century, as well as, in Italy, the fervid season of Theatrical Animation in the Seventies).

But this is not just a "long-term" question (for that matter, decisive). In addition to not representing a novelty, the definition 'social theater' does not even apply in a specific sense as a determination of a limited theatrical field, which can be traced back to a precise reference model and a coherent and shared system of practices.

Not surprisingly, all attempts so far to provide a comprehensive mapping of social theater methods and areas of intervention have been in vain and incomplete, a failure not attributable to errors of measurement or sampling, but to the simple evidence that the essence of what we call 'social theater' lies in the nonspecific character of its identity, in the extreme permeability of its theoretical and methodological models and the heterogeneity of the experiences it has been able to generate.

In opposition to the contemporary dogma of specialization, the 'social' adjective therefore does not refer to the 'noun' theater as its specification, but as a generalization: it does not delimit a particular type of theater (with its method and its precise field of application), but, on the contrary, outlines the horizon of its 'general trespass', where by 'general' we mean a trespass not determined a priori and not finalized.

In other words, social does not emphasize a disciplinary variant within the theater, but the external referent of its undisciplined movement, that is, a movement that deliberately eschews the constraints, rules and conventions of its discipline. It should also be pointed out that this extroverted movement of the theater, characterizing itself as a generic and undisciplined encroachment, does not attribute disciplinary specificity even to the social dimension to which it tends: in this sense, social theater, to the extent that it does not constitute a particular declination of theater, in the same way cannot be thought of as an internal variable of social action, precisely because social is not here the goal, the ultimate purpose of the theatrical movement; rather, it is the condition of separation and distance from the theater that makes its own movement possible, which allows the theater to trigger and perform its undisciplined action in full autonomy.

Therefore, if the social theater formula does not express an inclusion (or subordination) of the social in the theater, it does not even express an inclusion (or subordination) of theater in the social. Social theater is not the last aesthetic provocation of the politically engaged theater, but neither does it represent its denial and reduction to social action: it is neither life that comes to art, nor art that comes to life.

## 2. A non-finalized aesthetics

This clarification allows us to make a first fundamental anchor in the reflection on the aesthetics of social theater, emancipating it from the well-known and unproductive contrast with the sphere of ethics, the results of which are most often reduced to the sterile antagonism between the proponents of art for art's sake and the proponents of the social functionalism of art: for the former, in the name of pure autonomy and self-determination of the aesthetic act, all theater, as art, is social (and therefore nothing really is); for others, however, the socialization of art, its transformation into social practice, into a community participatory process, represents the only antidote to the aestheticization of life and to the domination of the society of the performance, expressed by the representative mimetic separation between action and vision, between the production of the few and the passive consumption of the many.

Note that the limit of these positions is not so much in their respective motivations (both have good arguments in their favor), but in the fact that behind the misleading aspect of social theater is the same principle of finalization that has just been noted at the disciplinary level: it is not by limiting the identity of the social theater in an aesthetic or ethical sense that one understands its value, for the simple fact that its action does not develop with an artistic or social aim in view.

To prove this, it is enough to consider the reviews and analyses carried out in recent years on the performances of social theater. Despite the unanimous judgment on their undoubted originality, so relevant to represent a new frontier of the contemporary artistic scene, rarely the criticism and the theatrical studies manage to grasp and describe, with the lexicon, the style and conventional formulas of theater, the essence of their quality, the secret of their exceptionality.

In fact, specialistic terminology is almost always reductive or overly rhetorical when it tries to define the intensity of social theater performances, and, above all, the value of the presence and scenic behavior of its actors: the eccentric naturalness of their suspended gestures, cut out of reality, that innervates the bodies in heterodox and non-canonical ways, alternatives to the very concept of acting and not tied to professionalism.

What is clear, then, is that, for social theater, the words of the theater no longer seem to be enough: not for lack of analysis, but for the simple fact that the aesthetic tension that materializes in its actions is not artistically finalized, not so much in the sense that precedes and goes beyond the closed form of the scene, but rather because it is oriented elsewhere, stretching into another dimension.

Similarly, if you move to the ethical side, that of the functionalism of art, no pedagogical instance, no medical and therapeutic protocol, no model of resilience and social inclusion, no idea of well-being, no prospect of care can fully predict, contain and measure the undeniable positive effects of social theater experiences.

Once again, therefore, any effort to normalize the eccentricity of such practices within the straightjacket of finalization is inevitably inadequate. Not because the concrete results (in terms of care, change, emancipation and inclusion) are lacking, but because the results of these processes are never attributable and sometimes even comparable to the objectives, programs and pedagogical, therapeutic and psychosocial parameters of reference.

The 'therapeutic' theatre, the 'theatre that cares' will never be able to follow the institutional protocols of care, for the simple fact that the effectiveness and well-being of its action consists precisely in not being socially finalized, in producing changes when no change is in view, or in an open and unexpected contradiction with the expected changes. The gesture of the social theater certainly liberates, but liberates in itself, exactly to the extent that it is free from any other liberating purpose.

Grasping the meaning of social theater is therefore not a question of bridging the separation, eliminating the distance between theater and social (with an aesthetic or an ethical aim) but of highlighting it, of making it clearly visible, of displaying it within a space of distinction and non-belonging, not entirely attributable to theater (art) nor to social (life).

A productive space in which theater and social can coexist as a function of each other, without having to respond to their respective goals: a space that, using the intuitions of the philosopher Giorgio Agamben, allows the theater and the social to unfold as 'pure means', means without any aim, making sure that



their non-targeted actions can present themselves in their full communicative availability and expressive organicness, and as such be freely used and modified, bringing out, by means of gesture, the aesthetic signs of an unexpected beauty, not artistically formalized, and the ethical sign of a possible change, not socially planned.

### 3. The Social Theatre as Profanation

Placed on the distancing plane of non-belonging and pure mediality, the question of social theater opens up to new, more in-depth horizons. If, in fact, its aesthetic value lies in its distance from a finalizing perspective, in an artistic or social sense, how should this distance be understood? What is, in other words, the nature of that non-finalized space of exposure, of that practicable space of non-belonging (not entirely social and not entirely theatrical), in which the movement of social theater is unfolding as a 'pure medium'? And, again, how does this generic and undisciplined movement change the ways of theatrical and social 'saying' and 'doing'?

In order to respond adequately, it is necessary to make clear from the outset that the non-finalized, non-belonging space of non-membership, exhibited by social theater, is not an elitist space of indifference, a neutral space of anonymity, a space of escape from theater and social. On the contrary, it is a permeable space, deeply implicated with and affected by both realities.

Non-belonging distance, is not a way to break free and to dissociate, but to position oneself, to take a stand, accepting responsibility, as happens in every real stance, for all that theater and social bring with them.

Distance, therefore, is not the result of a desire to separate from theater and social, but the necessary condition to take a new position towards them: a dynamic position between proximity and distance, which allows us to move in the theater and in the social without having to submit to their respective obligations and needs, their rules and objectives, their logics of cause effect, in such a way as to freely decompose and recompose the forms of their languages and relationships, thus reconfiguring what Rancière calls the common experience of the 'perceptible', the system of relations between people and things, subtracting them from their obligatory partition (*le partage du sensible*), from the principle that imposes on each one only its own place.

From this perspective, however, taking a position inevitably means transgressing, since distancing always entails a rupturing, which takes social theater away from the rules and conventions of its own disciplines, thus making its movement a generic, non-finalized, and undisciplined movement.

This act of transgression carried out by the social theater can be defined as 'profanation', as an 'act of desecration', again in the meaning that Giorgio Agamben attributed to the term. For Agamben, desecration is the action that infects and disenchants, which returns to the common use of men what the process of sacredness has, through sacrifice, separated and made 'unavailable'.

Desecration, in this sense, also involves the exoneration of 'religion', where the term *religio* is understood etymologically as the set of norms and mechanisms that bind a thing or a person to its sacredness, to its separation, making it the property of others.

In its dissolution of the constraints of the *religio*, desecration then privileges, according to Agamben, a very particular device: the play. The peculiarity of the play is, in fact, that it defuses sacredness without abolishing it altogether. In fact, what the game maintains, is the ambiguity of sacredness: that distance, that disfunction between the object and its purpose, that gratuitousness of use, that excess of meaning that impedes reducing the profane act to the finalized process; that is, to make what was profane the object of consumption.

In restoring the common use, the play does not reset the relationship of separation, but discards its *religio*; that is, the set of constraints that made this separation sacred and unavailable, the property of others. Freed from the rules of the *religio*, the play therefore frees things and arranges them for reuse, for an open and unregulated use by all.

Regarding the question of social theater, it could therefore be said that the non-finalized space, the space of non-belonging which the distance from the theater and from the social carves out from reality, is essentially an aesthetics space of play, the playful space of a profane action.

What social theater gives back to its common use, in the non-finalized space of play, what it makes available to the process of re-signification, is in fact that set of relationships between theater and social (between art and life), that contemporaneity (we could also say, with Agamben and Debord, the Society of the Spectacle), tends instead to sacrifice, to separate and render unusable by their systematic appropriation and division, consigning the outcomes to the sphere of 'aesthetic consumerism', to that principle of right/duty of enjoyment that Lipovetsky called 'aesthetic capitalism'.

A process of alienation strengthened and erected as a paradigm by a *religio*, by a system of rules increasingly marked by the myth of disciplinary division, by the sacred dogma of specialization and excellence, so that, despite the apparent democratic nature and contamination of languages (all the social can become art and all art can become social), nothing in reality, neither art nor the social, can be freely utilized, played, if one is not in possession of *expertise*, specialistic competence (artistic or social) to do so; nothing has value and credibility if it does not respond to the specific goal (artistic or social) to which it is aimed.

A tendency so pervasive that it also creeps into the same field of social theater, continually tempted, by the laws of a market at this particularly seductive moment, to convert the primacy of its ambiguous aspecificity, of its undisciplined generalness, into the selective plurality of infinite theoretical and methodological specializations (the handicap theater, the psychiatry theater, the theater for the elderly, the school theater, the theater with migrants...), in many cases as ostentatiously different in form as they are identical in substance.

#### 4. The Playful Paradigm

If, therefore, the profane action of social theater is an antidote to the consecrated *religio* of aesthetic, artistic and social consumerism, taking place in the distance of a free playing space, it is necessary to clarify what happens in this aesthetic space of interaction between theater and social: how are the ludic modes of reuse and re-significance activated within it? How can they give life to those acting behavior so artistically relevant and socially transformative?

At first glance, all the experiences of social theater, even the most disparate ones, clearly reveal that the first thing that is restored to common use, desacralized, is the body: both the artistic body and the social body. What is liberated in the play space of social theater is therefore the creative access by everyone to a new corporeal, affective and cognitive relationship with reality, the redefinition of relationships with oneself, with others and with things, beyond artistic formalization and social performance.

This non-finalized relationship then assumes, in the ludic context of social theater, some prerogatives that make it particularly effective in the process of reuse and re-significance of the body. As Benjamin had already clearly seen regarding the children's theater, the play, like *eros*, is triggered by activation of the two polarities of desire: the pulsional, anarchic and destructive desire, which subverts itself, others and things in a chaotic tension of fusion; and the generative and reconstructive tension that arises as a productive result, freeing the creative effervescence of improvisation, of the combinatorial mechanism, of unexpected reformulation, of performative action that imagines and realizes change, in the horizon of renewed discovery of oneself and the world.

It should also be pointed out that, in this mimetic activity, deconstructing and recomposing, the play does not act by imitation ('as if'), but by incorporation ('make himself as'): ludic behavior is not the fictional outcome of the reproductive action of reality, but, to cite Benjamin, of its 'innervation': an embodiment of reality that tends to understand it, appropriate it, breaking with every prearranged attribution of meaning, every predefined formalization, every causal nexus, every economic principle of use.

For this reason, the behavior of the child playing, like that of the actor in social theater, is always anarchic and unfazed by any finalization: the fragment is preferred to the whole, the moment to duration, interruption to continuity, incompleteness to completeness.

It is, however, by virtue of this deconstructing practice of incorporation that the child and the actor, in the combinatorial play of matter, are able to reuse reality, to redeem and revitalize what had previously been destroyed and deformed, assembling the scattered pieces into a new unplanned synthesis: a formalization that does not imitate, does not represent something known, but, on the contrary, presents (makes present) the unknown, a hidden alternative of reality: a fragile and unstable reconstruction, but, on the other hand,

one that is free and authentic, detached from that mortifying functionalism, from that unavoidable destiny to which history and society had forced it.

Thus, in the non-finalized space, in the limited space of the play, the aesthetic possibility of articulation of the gesture is made possible. It is, in fact, in the gesture that, according to Benjamin, the outcome of the process of incorporation and reuse triggered by the playful action is condensed, precisely because it is the gesture, in its suspension, that dissolves the bonds, creates discontinuity in reality, destroys its linearity, its illusion of unity, which carves out and incorporates its fragments, revealing an unexpected apparition.

Therefore, in the game of theater, the aesthetics of the gesture stands as an aesthetic of interruption and shock, of disorganization, of the breakdown and recomposition of images and actions: an aesthetics of improvisation and assembling, which breaks the causal links of the narrative logic and the symbolic horizon of a reality caught in its entirety, restoring new connections between orders of reality thought to be different and contradictory, all the more intense for being indecipherable.

A constellation of references which the gesture, in its 'moment of being', does not finalize in an artistic or social sense ('in the eternity of the products'), but merely shows, revealing itself as simply 'citable'. Only in this way, devoid of any attempt at finalization or functionalism, can gestures become for Benjamin 'gestures that signal': previews of a story characterized by difference, flashes of a secret vitality, an announcement and a promise of happiness, of a liberated future that is revealed as unfinished, waiting for completion.

In the expository value of the gesture as a 'pure act', there is, therefore, the concept of social theater as a 'pure medium', as a playful space of desecration that frees up the body in its full autonomy, its ability to re-signify, to create gestures that signal, precisely because they are neither artistically nor socially finalized. A correspondence supported by the same reflection of Giorgio Agamben, which links the concept of desecration to the manifestation of pure mediality:

Desecration consists of releasing behavior from its genetic inscription in a given sphere. The liberated behavior reproduces and still mimics the forms of the activity from which it is emancipated, but, emptying these forms of their meaning and the forced relation to an end, allows them to have a new use. The resulting activity thus becomes a pure means: that is, a practice that, while tenaciously maintaining its nature as a means (it is not an end in itself), has emancipated itself from its relationship to an end, joyfully forgetting its purpose, so that now it can reveal itself as such, as a means without an end.

## 5. The primacy of amateurs

At this point, a last knot remains to be untied in the definition of play as the aesthetic paradigm of social theatre. If, in fact, we have identified the artistic quality and social value of social theater in the distance of a playing space, in that condition of separation from the theater and the social that allows for their dual desecration, it must also be said that such an attitude has profoundly marked even the most radical theatrical adventure of the twentieth century, constituting the leitmotif of an artistic search that, not surprisingly, had set itself, from the beginning (starting from the founding fathers), the goal of de-theatralizing the theater and remaking the body in search of its truth.

Consider as an example the study of physical actions, the concept of theatrical montage, with the principle of disarticulation and rearticulation of the body, the Brechtian conception of the gesture as estrangement (to which, moreover, Benjamin himself refers explicitly). Or, even more so, the Grotowskian concept of 'art as a vehicle', where the term 'vehicle' is clearly infused with the idea of action as 'pure means, 'means without an end'.

Such a flowering of eccentric and heterodox research and experiences shows how the theater arts have always felt the need to find internally the antidotes to the risk of aestheticization, of the self-referencing of art for art's sake, so much so that many of the practices just mentioned represent the methodological basis of almost all social theatre interventions. And we have made it clear from the outset that the distance from the theatre that the social theatre exercises should not be understood as an escape, a negation, but as a different stance towards the theater.

However, what accounts for the exceptionality of this position, the difference between the artistic desecration of the theatre and the desecration of social theatre?

Once again, I believe the difference should be found in the concept of the play, and in particular in its distinctive character: amateurism. The desacralizing gesture of the child playing, the 'gesture that signals', is in fact always a gesture that is amateur by nature, in the dual erotic and non-finalized meaning of the term: to the extent that it is a gesture made by the simple desire to accomplish it, with no other purpose.

A gesture, therefore, of immediate and total incorporation of reality, which, as such, is given in itself, as a pure manifestation, as pure self-exposition. In this it is distinguished from the professional gesture which, even in cases where it points to the naturalness of the play, is always a gesture that leads to specialization; that is, a knowledge that is emotionally and technically bound to another end: in this case, the value, end in itself, of art.

From this finalized and specialized perspective, the genesis and execution of the professional gesture therefore depend on specific skills that no longer belong in the general possession of those who perform the action, and consequently must be learned and transmitted by others: the professionals of the artistic gesture.

On the contrary, the amateur gesture of the child who plays and the gesture of the social theatre, being non-finalized (that is, characterized by an unskilled knowledge) do not depend on the learning of something that is not already in the possession of the subject in question, but on the simple activation of one's own attitudes: that is, quoting the philosopher Jacques Rancière, from the ability, proper to all men, to "venture into the forest of things and signs [...], to translate one's intellectual adventures for others and to retranslate the translations that others in turn present to him about their adventures."

It is therefore the non-specialistic equality of this amateur knowledge available to all, and the discovery of its potential for meaning, wherein lies the aesthetic and ethical uniqueness of social theater: of that heterodox gesture that no word, no professional gesture can describe and match.

In the final analysis, this also accounts for the quality of its desacralizing ludic action: the quality of having returned to use the artistic and social value of an amateur knowledge that cannot be subtracted and undone, sacralized on the altar of professional knowledge; rather, once again it must be recognized in the dimension of its difference, its irreducible otherness: a fundamental prerequisite for a fruitful dialogue with professionalism itself.

Only in this way we can create the conditions for an effective dialogue with the artistic and professional dimension. Otherwise, without this acknowledgment of amateur competence in its autonomy, not only we fail to see the exceptionality of amateur knowledge, but we identify it exactly with its negative opposite: not-knowing.

A delegitimization that, in addition to preventing any positive dialectic between professionalism and amateurism, leads to two of the most widespread artistic drifts today, both in the field of theater and social theater: on the one hand, considering professionalism as something that amateurism must imitate, emulating its methods and forms, with the pathetic and embarrassing outcomes that are often seen on the stages of amateur theater; on the other hand, viewing amateurism as something naturally spontaneous that professionalism must educate and normalize, with the consequent constriction of the transgressive energy of the playful gesture, of its heterodox eccentricity, suffocated by a stage script imposed from above.

Against these two trends of approval, the aesthetics of social theatre continues to reaffirm the importance of its distance, as a 'pure means', from theatre and the social. A position that does not wish to subtract value from theatre and the social, but, on the contrary, give back to it the disarticulated traces of a hidden beauty, of a forgotten prophecy, whose fulfilment is awaited.