

I RITI DEL SEMINARIO
APPUNTI SU UNA LEZIONE DI CANTO

cecilia gallotti

teatri di vita

I RITI DEL SEMINARIO
APPUNTI SU UNA LEZIONE DI CANTO

Cecilia Gallotti

I RITI DEL SEMINARIO
APPUNTI SU UNA LEZIONE DI CANTO

Teatri di Vita

© 2001 by Teatri di Vita, Bologna
Prima edizione: ottobre 2001
Seconda edizione: marzo 2014
ISBN 978-88-907466-3-5
www.teatridivita.it

INDICE

7 Prefazione

9 Appunti su un seminario, Teatri di Vita, 2/3/2000

APPENDICE

27 Martina Scicchino, *Sul canto*

30 Davide Morselli, *Del lavoro sulla voce con Germana Giannini e il Teatro della Voce*

33 Germana Giannini, *Il gesto dell'insegnare*

PREFAZIONE

Continua la riedizione dei primi ebook di Teatri di Vita, usciti a partire dal 2000: cinque volumetti raccolti sotto il titolo di collana *La biblioteca dello spettatore*, pubblicati esclusivamente in pdf e scaricabili gratuitamente dal sito. Dopo *Lo spettatore in ballo*, a cura di Stefano Casi, ecco *I riti del seminario*, a cui seguiranno *Pubblico e danza* di Elena Di Stefano, *Nuovo teatro e formazione dello spettatore* di Elisa Piselli e *Lo spettatore: una risorsa per il marketing o per il teatro?* di Valentina Tarantino.

Nel giugno 2001 una festa a Teatri di Vita concludeva l'ultimo seminario della stagione condotto da Germana Giannini. Il tema era *Il coro del mondo* e nella Sala Tondelli, all'ora del crepuscolo che filtra dalle grandi vetrate, una trentina di persone aveva dato vita a un coro "vivo", fatto di voci e di corpi, di azioni ed emozioni, davanti e dietro al pubblico, dentro e fuori la sala... una vera festa dello spirito. Da molti anni ormai la collaborazione di Teatri di Vita con Germana Giannini e il suo Teatro della Voce andava avanti. Ci univa la passione per il nostro lavoro, la stima reciproca e la curiosità non invadente nel lavoro dell'altro. Per lei Teatri di Vita non era un semplice spazio fisico ma un luogo di passione ed energia; per noi lei non era una semplice insegnante ma una presenza che apriva altri sensi al nostro lavoro.

Per queste ragioni avevamo pensato di dedicare una pubblicazione all'insegnamento di Germana ad allievi che spesso non erano cantanti ma semplici persone o spettatori che desideravano esplorare i confini nascosti della propria voce ed energia.

Questa pubblicazione, uscita la prima volta nell'ottobre 2001 e ora ripubblicata, parte dalle riflessioni di Cecilia Gallotti in occasione di un'esperienza molto particolare. Nella stagione 1999/2000, infatti, il rapporto fra Teatri di Vita e il Teatro della Voce era giunto al suo punto più complesso e stimolante di sperimentazione. Da una parte, il Teatro della Voce aveva elaborato "in residenza" alla Sala Studio di Teatri di Vita lo spettacolo-concerto *Canti a mare* nell'ambito del *Pierce Project* (11-13 dicembre 1999). Dall'altra parte, veniva messo a punto un corso annuale sull'esplorazione della voce e sul gesto vocale, rivolto a tutti (anche ai non "esperti") la cui lunga durata consentiva ap-

profondimenti più articolati e interventi teorici o pratici di particolari “ospiti”. In questa occasione venne invitata Cecilia Gallotti, che stava compiendo studi di antropologia legata all’espressione dell’emozione. Ne era nata così una giornata di lavoro nella quale i partecipanti al corso erano stati seguiti da Cecilia Gallotti che ne aveva ricavato alcuni appunti di riflessione.

CECILIA GALLOTTI

APPUNTI SU UN SEMINARIO,
TEATRI DI VITA, 2/3/2000

PRESENTAZIONE

Sono stata invitata da Germana Giannini e dal Teatro della Voce ad assistere come “spettatrice attenta” a una serie di incontri all’interno del loro corso annuale tenuto ai Teatri di Vita. Ciò che segue è la trascrizione in forma di appunti di un esperimento di osservazione di una sola giornata. Questa trascrizione riporta alcuni elementi descrittivi di ciò che succedeva durante il seminario, alternati a pensieri e riflessioni a ruota libera, senza alcuna pretesa di coerenza né di approfondimento. Da essa ho escluso le reazioni all’esperienza che andavo facendo, i sentimenti personali e le connessioni con il mio percorso di ricerca, che sono invece stati trascritti nei “diari di campo” ed esplicitati ai partecipanti al seminario all’occasione di un confronto serrato tra me e loro; qui ho riportato invece qualcuno dei pensieri che lì mi hanno attraversato e che mi sembra contengano un senso più generale.

L’esperimento che abbiamo fatto è solo un frammento, piccola scheggia interessante per noi; ringrazio Germana, i Teatri di Vita e tutti i partecipanti al seminario, i quali si sono offerti allo sguardo con tanta generosità e libertà. Un lavoro più approfondito di osservazione-testimonianza-riflessione sulle sempre più numerose esperienze di formazione, che restano sparse e non comunicanti tra loro, potrebbe essere un’occasione seria e illuminante di comprensione “dal di dentro” della cultura delle attuali forme di partecipazione sociale alla creazione artistica e particolarmente di partecipazione al teatro.

OSSERVAZIONE SUL CAMPO E PENSIERI

1. ACCESSO

Entrata

Quando arrivo la maggior parte delle persone è già in sala; entra ancora qualcun altro alla spicciolata, a corso già iniziato. Una musica di sottofondo accompagna i cambi di vestiti, tra i quali predominano le tute larghe e i calzettoni di lana. La raffinatezza della musica d'ambiente contrasta con la trasandatezza dell'abbigliamento dei partecipanti: nessuna estetica né stile, se non quello del "mi metto comodo" (salvo la camicia indiana di raso viola di Germana, conduttrice del seminario).

Nonostante gli spogliatoi siano nei camerini, quasi tutti si cambiano in sala, abbandonando disordinatamente i vestiti sulle sedie normalmente destinate al pubblico. Scarponi dall'aria usata, calze, cappotti sono sparsi per tutte le prime file, come se volessero occupare uno *spazio liminale*: le sedie sono lo spazio di passaggio tra l'esterno – la strada, cioè il luogo della vita quotidiana – e l'interno – la scena, cioè il luogo della sospensione della vita ordinaria e di accesso a uno spazio rituale dove si svolgerà qualcosa di eccezionale e di imprevisto.

In questo caso lo spazio liminale è interpretato dalle persone come *disordine*: il luogo di passaggio viene occupato il più pervasivamente possibile ("spargo le mie cose dappertutto") e nel modo più personale ("metto le mie cose come mi pare, senza una regola"); come l'adolescente con il disordine della sua stanza, il luogo di passaggio viene marcato dai partecipanti come territorio appartenente a loro, segno della loro autonomia, prima della *provvisoria rinuncia identitaria* che l'entrata in scena richiede: la partecipazione al seminario è vissuta come rinuncia temporanea alla propria autonomia, delega di potere al conduttore, sospensione della volontà personale. Tale rinuncia identitaria è correlata all'atteggiamento di disponibilità da parte dei partecipanti verso l'"avventura" che il seminario propone, cioè verso ciò che non si conosce.

L'accesso allo spazio del seminario come accesso a uno spazio rituale – passaggio da un luogo esterno-aperto-ordinario a uno interno-chiuso-straordinario, attraverso una zona liminale – segna la volontaria adesione dei partecipanti alla situazione e quindi lo stabilirsi di un contratto di fiducia con il conduttore.

La marca-disordine (i vestiti sparsi sulle sedie) starà lì durante tutto il corso a segnalare continuamente l'esistenza e la permanenza dell'identità precedente, quella alla quale si potrà ritornare dopo l'esperienza del seminario.

L'uso dello spazio durante le pause dal lavoro del seminario conferma il quadro: nei momenti di intervallo le persone tornano spontaneamente verso le sedie; ci si distribuisce a gruppetti, alcuni seduti sulle sedie, altri sdraiati nell'area adiacente; coerentemente le conduttrici tendono a occupare altri luoghi – il camerino soprattutto, altrimenti il fondo della scena, o l'area vicino al registratore.

Prologo

Si comincia seduti in circolo, per parlare. Germana prende la parola a lungo nel silenzio degli altri. Spiega gli intenti di oggi: è sola, non ci sono le altre conduttrici, mentre al contrario, la prossima volta, saranno in sei a condurre. Spiega la presenza di Andrea Adriatico con la questione degli "atriti" che si sono prodotti in questi mesi tra i ragazzi del seminario e le persone dell'organizzazione, sottolineando la necessità di continuare il dialogo. Termina chiedendo se ci sono desideri particolari per il lavoro di oggi; nessuno risponde. La conduttrice interrompe bruscamente il silenzio seguito alla sua spiegazione con uno squillante "Bene!", mirato a provocare discontinuità, quindi a trasformare l'energia pesante dell'ascolto in quella attiva del movimento.

2. PREPARAZIONE

Rito di entrata: il cerchio

Il lavoro viene costruito attraverso diverse fasi: quella iniziale è il rito di entrata (rituale perché sembra ripetersi in forma fissa ogni volta): tutti sanno già come comportarsi: in circolo, scrollamento - vibrazione del corpo e volume della voce che cresce. Progressivamente il tono di Germana si vivacizza e il cerchio si allarga.

Correzione I : saper accedere come trasformazione di energia

Germana interrompe il rito di entrata spiegando la necessità di imparare a “partire di colpo”: sanziona implicitamente la mancanza di energia e l’incapacità di entrare in modo forte e immediato nel lavoro.

Il rito di entrata viene ora precisato nei suoi significati: competenza ad aumentare l’intensità della propria partecipazione, a fornirsi (saper fornire se stessi) di un surplus di energia, rispetto a quella impiegata nella vita ordinaria, da mettere a disposizione della creatività collettiva; il cerchio simbolizza il contenitore dell’energia collettiva.

Penso che il compito di “fornire a se stessi un surplus di energia” non sia semplice. Mi viene in mente Durkheim. Le sue riflessioni sull’“effervescenza collettiva” – per esempio per quanto riguarda i riti funebri (“piaculaires”) – possono essere lette in questa chiave: il rito rifornisce l’individuo e il gruppo stesso di un’energia emotiva e aggregativa eccedente, in grado di riempire il “buco” prodotto dalla morte; il rito collettivo produce effervescenza, cioè quel surplus di emozione che servirà a risolvere la crisi. Nei casi rituali descritti dall’antropologia è il gruppo che “rifornisce”, non è l’individuo a dover rifornire se stesso, anzi è proprio perché l’individuo da solo non ce la fa, che il gruppo interviene; in gruppo l’energia prodotta non è la somma di quella degli individui che lo compongono, ma è più della somma, perché il gruppo esprime e produce quell’istanza terza (che Durkheim chiama “il sacro”) che è fonte di energia illimitata.

Nel caso del seminario, non c’è un’istanza di gruppo già pronta ad essere at-

tivata dal rito stesso e dalle sue regole, da tutti conosciute e tramandate; bisogna creare il gruppo, il rito e il mito atto a spiegarlo. Ogni persona è là per costruire il rito ex novo (o per imparare a costruirlo) e porta la pesante responsabilità di questa creazione. L'individuo resta il fulcro della cultura dei seminari artistici: è lui che vuole il rito collettivo, che lo cerca e lo costruisce volontariamente, assestando poco a poco durante l'esperienza i propri valori e le proprie credenze in coerenza con quelli degli altri. Il materiale culturale e i significati che danno senso al rito di gruppo non sono costituiti come patrimonio di conoscenze comuni pregresse; l'insieme dei presupposti, condizione di possibilità della condivisione, è di tipo ideologico, allusivo e vago, perché deve assimilare individui caratterizzati e diversissimi (la vaghezza e la confusione di questa ideologia comune emergono dagli scritti dei partecipanti al seminario: alla richiesta di "scrivere", cioè di oggettivare, di comunicare le ragioni della propria partecipazione, loro rispondono attivando temi, concetti, riferimenti culturali di tipo ideologico ma sfumatissimi nei contorni e allusivi nei contenuti). Nel seminario il rito si produce qui e ora, e per questo sono necessari un coinvolgimento e una responsabilizzazione individuale molto impegnativi e sconosciuti a qualsiasi gruppo rituale preconstituito.

Non è un caso quindi che nel lavoro si passi ora a una fase di esercizio individuale, come continuazione di quello precedente (scrollamento). L'impegno personale viene simbolizzato dal nome proprio, scandito a voce alta.

Dopo il rito di entrata, si procede al primo esercizio di preparazione: il vocalizzo collettivo della "A".

Approfondimento I

A questo punto Germana propone un approfondimento fornendo un'immagine-metafora che ha lo scopo di precisare il lavoro: l'attenzione dev'essere posta sulla zona del cuore, la "A" va immaginata nella zona del cuore, come se lì fosse la fonte, come se la voce nascesse nel cuore.

L'uso delle immagini è un'altra delle componenti fondamentali di un lavoro efficace. La voce è immaginata a spirale, "scaturisce come uno zampillo fluido che dal basso va verso l'alto". Il lavoro pratico usa l'immaginazione: la materia corporea della voce diviene immagine mentale. L'immagine-voce attraversa il

confine fra interno ed esterno, confine che è anche quello tra corpo e mente, materia e spirito.

Mi viene in mente la riflessione di Francesco sul potere delle immagini: “L’immagine ha una sua densità, una densità formale che si estende ben oltre i confini del significato”. Le parole o i gesti possono attivare immagini; ma non nel senso del significato, di rappresentazioni con significati culturali convenzionalmente associati. L’immagine, semioticamente intesa, ha la caratteristica di essere insieme un orizzonte strutturato, culturalmente riconoscibile, e di aprire un insieme di elementi virtuali. “Un’immagine attivata è già un terreno su cui si può fare un percorso, al contempo effettivo e interpretativo. Interpretare un’immagine significa percorrerla, sfoglarla, aprirla”; cioè anche farsi carico effettivamente di quell’interpretazione possibile. L’interpretazione è aperta, come atto creativo di nuova attribuzione di senso, ma anche al tempo stesso, non è completamente libera. L’interpretazione di un’immagine si inserisce in catene interpretative che hanno un loro assetto di coerenza. Non tutte le parole-immagini sono dunque equivalenti, alcune sono utili altre controproducenti.

Le immagini, dette, cantate, mostrate con i gesti o evocate con una danza, sono da un lato strutturate secondo alcuni principi (considerati universali) che derivano dall’esperienza corporea e insieme dal funzionamento della mente, e d’altro lato secondo dei principi culturalmente variabili, che vanno individuati specificamente a seconda della situazione culturale che si sta considerando. Le immagini vissute si connettono secondo logiche profonde di coerenza in un percorso del senso, che, in certi contesti, può coinvolgere una trasformazione psicofisica dei soggetti.

Se non consideriamo il corpo una macchina, allora possiamo forse considerarlo come il luogo della significazione. Le articolazioni della significazione si fanno prima di tutto nel corpo, nei suoi ritmi e nei suoi stati evolutivi, nelle sue trasformazioni. Il corpo è allora un interprete di immagini. Ma non un’immagine come segno, bensì come evento-enunciato, un evento immagine che chiede di essere interpretato perché si tratta di un modo di articolazione del senso da parte del corpo, il quale interpreta stati del mondo e traduce questi stati in un’immagine determinata. Gli stati del corpo significano, ma significano come immagini, cioè entrano in rapporti con altre immagini, ne evocano alcune, ne escludono altre, confermano o contraddicono il valore di altre immagini e sono da esse a loro volta condizionate (queste e altre riflessioni sono argomentate in: Francesco Marsciani, “Processi di efficacia somatica”, in: *Esercizi di semiotica generativa*, Bologna, Esculapio, 1999).

Nel nostro caso specifico: se la fonte delle immagini non è il corpo collettivo (cioè la tradizione già esistente come patrimonio, che aspetta di essere riattivata ogni volta dal singolo rito), allora la si cerca nel corpo individuale, ma nel luogo più “culturale” del corpo individuale, quello del quale la cultura offre più significati, metafore e interpretazioni: il cuore. La fonte, l’istanza “terza” va comunque trovata, ed è nel sacro/simbolo individuale che qui si va a cercarla per poi metterla a disposizione del gruppo. I ruoli si sono invertiti: nelle società tradizionali è l’individuo l’elemento sociale debole e il gruppo quello forte, in grado di reintegrare l’identità; qui è il gruppo l’elemento sociale debole e l’individuo è chiamato a rafforzarlo.

Coppie

Secondo esercizio di preparazione è un lavoro a coppie: tenendo le palme delle mani attaccate, si dondola avanti e indietro vocalizzando la “A” di prima; in questo modo la voce si muove da lontano a vicino e viceversa; è un esercizio di ascolto della tonalità attraverso l’ascolto dell’altro.

Nella preparazione ci si avvicina progressivamente al rapporto di gruppo: tramite il rapporto interpersonale a due, ci si “abituata” all’altro progressivamente. E’ ancora confermato il senso del processo qui attivato: dal sé all’altro, dall’individuo al gruppo, progressivamente e allenandosi.

3. ESECUZIONE

Improvvisazione

Germana spiega che ora vuole una sintesi: “unione e totalità” nell’improvvisazione.

L’improvvisazione mi sembra implicitamente l’obiettivo da raggiungere, il momento dell’esecuzione dell’orchestra, la performance, il banco di prova: si è riusciti a subordinare l’individuo al gruppo, a creare un gruppo effervescente e unito, a trovare quella posizione arcaica dell’individuo nel gruppo come una cellula nel corpo? Si è ri-costruito il corpo collettivo sacro?

Correzione II

Germana interrompe: invita a stare stretti stretti nel cerchio, per ascoltare se si è fuori tonalità: “chi lo è si appoggi alle voci dei compagni”.

La difficoltà di creare il “corpo collettivo” viene affrontata anche con espedienti pratici, come per esempio la vicinanza fisica, l’assembramento dei corpi. Non è una tattica inutile: il corpo collettivo ha le sue leggi materiali, per es. quella dell’imitazione. L’imitazione – nel senso ampio di “mimesis”, o psicologico di “empatia”, o durkheimiano di “effervescenza collettiva” – funziona anche in base alla prossimità fisica. Ma la tendenza all’entropia negativa (tendenza al disordine) sembra regolare anche il processo imitativo: durante l’improvvisazione si nota l’influenza del ‘trascinatore’; anche se tutti sono intonati, basta che uno stoni e gli altri tendono a seguirlo: è più facile seguire la stonatura rispetto all’intonatura; come se la logica dell’imitazione privilegiasse tendenzialmente la “distorsione”, l’incongruenza piuttosto che lo schema ordinato.

4. VALUTAZIONE

Sanzione negativa

Germana interrompe di nuovo spiegando genericamente che “si può perdere la vocale e quindi produrre un lamento” (il che implicita che lo stavano facendo).

Sanzione positiva

A questo punto, anche se non va meglio di prima, Germana sanziona positivamente ma a voce bassissima.

5. PREPARAZIONE II

Germana chiede di ricomporre di nuovo il cerchio: “Entriamo nell’altra dimensione, ritroviamo il cerchio”. Si torna alla fase preparatoria. L’andamento complessivo del seminario segue un processo progressivo di affinamento e complessificazione delle competenze, verso una nuova performance, cioè una nuova improvvisazione.

NOTE CONCLUSIVE

E così via. Il resto del seminario è analizzabile in questi stessi termini, come una reiterazione dello schema a fasi (preparazione - esecuzione - valutazione) ma secondo un andamento progressivo di intensificazione e approfondimento. Questa struttura a fasi può essere letta come una struttura narrativa.

La struttura

L'incontro osservato è scomponibile in diverse parti, che insieme delineano un preciso schema narrativo; cioè lo svolgimento pratico delle azioni in questa situazione è considerabile come la *narrazione di una storia*: contratto – competenza – performance – sanzione.

All'inizio c'è la fase di "Accesso", che fa da cappello a tutto il resto dell'incontro, rendendolo possibile e contenendolo, e che come tale si produce una volta sola. E' il momento che narrativamente corrisponde alla stipulazione del "Contratto": i partecipanti accettano di spogliarsi della propria identità per entrare in un mondo di avventura nel quale andrà a prodursi un cambiamento imprevedibile; c'è un credito di fiducia nei confronti della conduttrice, incaricata di guidare i partecipanti verso qualcosa; questo qualcosa (il compito, il programma narrativo che ha al centro un oggetto di valore da raggiungere) ha un contenuto ideologico-morale, ma è abbastanza indefinito e aperto da consentire l'immaginario dell'avventura; questo contenuto non è esplicitato ma resta implicito e viene progressivamente costruito all'interno del processo di lavoro.

Poi c'è la prima parte del seminario, che al suo interno attiva i tre momenti fondamentali della narrazione:

La "Preparazione" corrisponde narrativamente all'acquisizione della "Competenza"; trattandosi di una situazione di formazione questo è il momento principale: i partecipanti sono confrontati con delle prove che dovrebbero metterli in grado di svolgere il compito; ad essi viene progressivamente comunicato (tramite delle azioni, delle parole, delle immagini, combinate insieme) il contenuto del compito, l'obbiettivo: l'individuo deve riuscire a ottenere quel dosaggio speciale di abbandono/controllo (anarchia/respon-

sabilità individuali), che porta alla realizzazione di una felice improvvisazione vocale; il tramite, il mezzo, per questo raggiungimento è la realizzazione di uno stato collettivo di effervescenza/ritualità (anarchia/responsabilità collettive).

“Esecuzione” corrisponde al momento della “Performanza”: i partecipanti provano ora ad eseguire l'improvvisazione, a realizzarla; essendo un luogo di formazione è implicito che non ci si riesca interamente (altrimenti verrebbe meno il programma stesso); il momento della performanza diventa un momento di ulteriore acquisizione di competenza.

“Valutazione” corrisponde al momento della “Sanzione”: la conduttrice chiude lo schema della narrazione valutando la performanza realizzata dai partecipanti, positivamente o negativamente; in generale il tipo di sanzione scelta è sfumata, un misto di positivo-negativo funzionale soprattutto alla continuazione del ciclo formativo di acquisizione della competenza. Si passa a una seconda parte che ripete il ciclo narrativo precedente, approfondendo e affinando progressivamente il programma da realizzare.

Può esserci una terza o una quarta parte e così via fino alla conclusione; l'andamento di queste parti realizza l'affinamento progressivo, riducendo sempre di più il momento della competenza e allargando quello della performanza, fino a quella finale che si realizza in una improvvisazione libera e lunga.

Il valore della trasformazione

Germana insiste durante il lavoro sulla trasformazione dell'energia attraverso le immagini; lo chiama “cambio di energia”, capacità di trasformarla; propone continui esempi che mostrano il passaggio da un'energia “cupa” ad una “vitale”: *“cerchiamo veramente di cambiare l'energia”*; una volta *“spostando la fonte della voce a livello del bacino, verso il basso, per produrre un'energia vulcanica”*; un'altra volta *“cercando di opporsi a quella forza che schiaccia e recuperare le forze del cielo”*.

Il tema viene anche contestualizzato socialmente: *“certo, il problema è anche che è impossibile attingere le energie dall'esterno, a causa dell'inquinamento, dello stress, ecc.”*; e moralmente: *“però bisogna opporsi allo schiacciamento: è già un'azione il fatto stesso di opporsi, è un'azione trasformativa: dire ok, dai, partiamo, è già un'azione che rimette in moto”*.

L'efficacia del seminario, cioè la sua capacità di *trasformazione dell'assetto esistenziale* (psichico, fisico, morale) dei soggetti che vi partecipano, si fonda anche

sull'ordine narrativo che viene realizzato e sui significati che all'interno di questo ordine vengono proposti. Elementi fondamentali di questo processo di costruzione del senso sembrano essere: il contratto fiduciario (il patto: accettazione dell'entrata rituale in un luogo extra-ordinario, attraverso il passaggio liminale; accettazione del valore dell'avventura); l'uso delle immagini (tra terra e cielo, il cuore personale); il progressivo e fluido delinarsi del programma narrativo (l'improvvisazione, cioè la preparazione individuale alla partecipazione collettiva rituale, tra anarchia e responsabilità). Il valore principale soggiacente, che è al tempo stesso condizione e scopo dell'esperienza di questo seminario, è la trasformazione del soggetto in senso comunitario, l'apprendimento al rituale collettivo e la costituzione momentanea di un organismo a più voci capace di produrre un unico suono.

APPENDICE

MARTINA SCIUCCHINO
SUL CANTO

Quando ho deciso per la prima volta di provare l'esperienza proposta da Germana, di tre giorni dedicati al canto, non mi aspettavo qualcosa in particolare. Non avevo esigenze da professionista, né specifici obiettivi.

Cantare mi ha sempre dato molta gioia, e mi sono sempre riconosciuta nel farlo, come fosse uno strumento espressivo a me particolarmente familiare; così sono andata, con la voglia di cantare e con la volontà di seguire una mia strada, che da un po' mi spingeva a dare molto importanza a quello stato di contentezza che mi procurava il canto.

E' stato molto emozionante. La ricerca verso cui Germana ci stava guidando non sembrava indirizzata al "bello", al suono della nostra voce così come avrebbe potuto produrre un bel canto.

Cercavamo qualcosa molto seriamente, ma anche molto giocosamente, tutti insieme, lì, ognuno dentro di sé; esattamente non mi era chiaro, ma mi piaceva lasciarmi condurre, ed era qualcosa che andava a raggiungere i limiti estremi, i confini del nostro corpo interno.

A volte si provava un po' di vergogna, o imbarazzo, non credo per via degli strani suoni che producevano i nostri tentativi, ma forse perché quei suoni uscivano da parti di noi che poco conoscevamo e usavamo. Mi è rimasta la sensazione di trovarci tutti lì in cerchio, nudi.

Questo era molto eccitante; tutti ne uscivamo con un'energia che durava a lungo, ancora voglia di provare, di fare, di creare.

Io stavo conoscendo per la prima volta i luoghi del mio corpo che potevano diffondere la mia voce, e con quale differente forza, con quale distinta sfumatura espressiva. Conoscevo ora la possibilità di coinvolgere la coscienza del corpo nell'uso della voce, anche se mi perdevo al suo interno, non avevo ancora chiara la mappa e non riconoscevo i messaggi che il corpo mi restituiva.

Con molto entusiasmo, però, mi sono inabissata alla scoperta delle mie cavità, e questo ha avuto un effetto molto forte a livello emotivo.

Percorrendo con una palla di metallo i confini interni del mio ventre dal basso fino a salire al petto e alla gola ricordo di aver fatto esperienza (ed è stato molto importante, benché fosse un esercizio immaginativo) dei depositi emo-

tivi del mio corpo, e dei suoi blocchi, in alcuni punti, e della sua grande potenza, in altri. Aver toccato in maniera “volontaria” (o almeno “localizzata”) certe concentrazioni emotive ha innescato un processo che è perdurato a lungo, anche dopo la fine del seminario. Non parlo tanto di un processo terapeutico, quanto conoscitivo, di coscienza espressiva; un processo creativo dotato di strumenti nuovi.

Di questo ho potuto rendermi conto dopo, anche in base a ciò che ho deciso poi di fare delle mie scoperte.

Con un’energia e un entusiasmo mai avuti prima mi sono trovata, in seguito a quest’esperienza, a cantare in una situazione professionale. Il gruppo con cui lavoravo teneva ritmi molto serrati, a cui io ho dovuto adeguarmi, sia imparando questo “mestiere” in poco tempo, che trovando il modo di usare la mia voce così spesso e così a lungo, senza farmi troppo male. E’ stato un periodo molto intenso e un modo molto deciso di far entrare il canto nella mia vita quotidiana.

Così quando ho partecipato l’anno successivo al seminario di Germana, la mia consapevolezza rispetto al canto era cambiata.

Nonostante non avessi approfondito in particolare certi esercizi o certi suggerimenti, mi sono resa subito conto di come il mio corpo, durante questo tempo, aveva lavorato; aveva accolto i suggerimenti e continuato l’esplorazione dei luoghi prima confusi. Ora tutto era molto più chiaro, ed è stato emozionante ricollocare con più consapevolezza le vibrazioni che la prima volta mi avevano scosso.

Ho potuto osservare gli altri con maggiore attenzione. Ho notato come ascoltare le altre voci in quel contesto di apertura totale, mi mettesse in una condizione di empatia tale che potevo sentire sul mio corpo i messaggi degli altri corpi; come se ogni voce raccontasse la sua strada, e la sua storia.

Ma, nonostante il grado più profondo di coscienza con cui ho vissuto queste seconda esperienza, l’energia gioiosa che mi ha lasciato è stata la stessa.

E’ un flusso che, secondo il gruppo, secondo il ritmo, cambia continuamente, cresce in alcuni momenti come potesse arrivare molto, molto al di sopra di noi, e si placa in altri, diventa liquido, ritorna in grembo. Questa forza che scaturisce ogni volta dal cantare insieme mi commuove; può avere una potenza incredibile.

L’ultima volta che con Germana ho cantato eravamo in trenta, e abbiamo lavorato intensamente sul gruppo, sull’aspetto corale. Vibrazioni moltiplicate, voci e corpi aperti, impossibile sottrarsi alla forte energia che insieme creavamo.

E' stato nuovamente diverso, un'azione molto forte, ma anche molto dolce perché era piena d'amore. In tutti i visi e i corpi che incontravo e pian piano riconoscevo, c'era molta dolcezza, e non saprei descriverla altrimenti. Era una volontà comune di accoglierci, di sentirci; forse l'intenzione era quella di diventare un unico corpo, ma non saprei esattamente. L'ho vissuto un po' come in uno stato alterato, un piccolo incantesimo che avveniva fra noi.

Anche gli ospiti che abbiamo invitato l'ultimo giorno a partecipare alla nostra azione, credo abbiano avvertito questo stato (magico?) e ne siano entrati a far parte, in qualche modo.

Cantare con loro e per loro mi emozionava molto ed ero molto felice.

Vorrei provare ancora.

DAVIDE MORSELLI
DEL LAVORO SULLA VOCE CON GERMANA GIANNINI
E IL TEATRO DELLA VOCE

Conobbi Germana lo scorso millennio, era marzo del 1999 per esattezza. Avevo conosciuto parte del suo lavoro tramite amici con cui collaboravo, i quali avevano cominciato a trasmettermi alcune forme di lavoro vocale apprese da lei. Pertanto il mio incontro con Germana non fu un incontro “a bocca asciutta”, già da alcuni anni lavoravo con il corpo e con la voce, non mi capitò di scoprire improvvisamente che avevo una voce di cui ignoravo l’esistenza, come accade, a volte, ad altre persone. Per me era un tassello di un grande puzzle che stavo costruendo, una tappa in più nel mio percorso personale. Nonostante ciò ci fu qualcosa che mi colpì molto in quella persona e nel modo in cui trasmetteva le cose. Non era solo la sua voce, l’uso che ne faceva o le cose che ci portava a fare ciò che mi impressionò fu l’*ascolto* che riusciva ad avere.

Nel marasma delle voci, nei lavori di gruppo, sembrava riuscisse a percepire i suoni prodotti da ogni singola persona. Nei lavori individuali coglieva, invece, le problematiche specifiche di ognuno, individuando la giusta strada per la loro risoluzione.

Questa sua capacità di ascoltare mi spinse a fidarmi di lei e ad inserire quel lavoro nel mio processo artistico personale.

In tre anni ho frequentato più corsi con Germana e le altre componenti del Teatro della Voce, diversi sono stati i temi e gli aspetti toccati di volta in volta, diversi i gruppi e le persone, ma le fondamenta del lavoro sono sempre state le stesse.

Ogni gruppo si differenzia dall’altro in base alla “alchimia” di persone e personalità che si combina di volta in volta o in base all’intreccio degli umori e delle tensioni psicofisiche all’interno di uno stesso gruppo in momenti diversi. In questo senso l’*ascolto* è fondamentale. Si tratta di percepire la direzione in cui il gruppo sta andando o tende andare e scegliere o di assecondarla consapevolmente o di contrastarla ed indirizzarla altrove.

Durante il processo di lavoro di Germana e del Teatro della Voce non mi è mai capitato di vedere una situazione aperta di contrasto tra il gruppo e chi conduce il lavoro. Questo non significa che chi conduce il lavoro segue sem-

pre la strada che i partecipanti vogliono, in questo modo si tenderebbe ad una totale assenza di disciplina e progressivamente all'inerzia, né, tantomeno, significa che le persone siano sempre disposte a tutto. Significa, invece, che chi conduce la lezione riesce a portare le persone nella direzione che ha scelto senza far loro intravedere lo sforzo che serve per ottenere quel risultato. In questo modo mancano le condizioni, per i partecipanti, di anteporre delle barriere psicofisiche al lavoro (la stanchezza, le attitudini caratteriali, ecc.), raggiungendo, così, dei buoni risultati in tempi molto brevi.

Si tratta di *trasformare* la situazione, senza scontrarsi apertamente. Questo richiede un grande sforzo da parte delle conduttrici, per lasciare il lavoro aperto e poter capire come prendere ognuno per mano e portarlo in quella direzione.

A volte l'atmosfera all'interno dei gruppi non è stata delle migliori, magari a causa di una tendenza generale a rilassarsi e trasformare il gruppo in un circolo serale di amici o a causa di micro-tensioni all'interno del gruppo, in questi casi ho visto Germana e le altre ragazze lottare a denti stretti per non permettere che certe tendenze entrassero nel lavoro. Si tratta di una lotta corpo a corpo non con la persona, ma con la sua tendenza.

In questi casi, il "metodo" usato della conduttrici è sempre stato quello di essere molto forti dentro, ma gentili e accondiscenti fuori, essere severi come un padre, ma amorevoli come una madre.

Ovviamente questo implica che la maggior parte del lavoro pedagogico del Teatro della Voce rimanga all'oscuro, dietro le quinte, proprio perché non importa che si veda esplicitamente lo spirito che muove un'azione, ma importa soltanto che questa sia efficace. Il più delle volte ciò ha permesso, infatti, di ottenere delle vittorie complete, trasformando gradualmente le situazioni "deprese" in momenti attivi ed intensi.

Si potrebbe interpretare questo duplice atteggiamento di forza interiore che si traduce in una forma esteriore accogliente come una mancanza di coerenza da parte di chi conduce, ma sarebbe una visione limitata delle cose. Arrogante è chi si dimostra forte fuori, ma dentro è debole, non il contrario. Anzi, probabilmente è proprio a causa di questo comportamento, che le persone si fidano e si affidano alle indicazioni di chi conduce. La fiducia diventa in pochissimo tempo totale. La maggior parte dei seminari che ho frequentato sono durati tre giorni, quindi i tempi sono veramente limitati, e nella società contemporanea sono rare le situazioni in cui ci si può fidare completamente di uno sconosciuto. In questi laboratori si crea, invece, un'aria talmente confortante che spesso le persone frequentano anche altri corsi del Teatro della

Voce, senza limitarsi alla singola esperienza, anche se da un punto di vista di conoscenze tecniche acquisite, magari, non ne hanno neanche l'esigenza, perché ogni singolo seminario è strutturato in modo tale da conferire ai partecipanti gli strumenti per poter approfondire e continuare un certo tipo di lavoro. La validità della pedagogia del Teatro della Voce scavalca, così, l'ambito prettamente artistico, diventando quasi un fenomeno sociale, come di fatto sento che dovrebbe essere il teatro.

GERMANA GIANNINI
IL GESTO DELL'INSEGNARE

*La passione è potenza del sentire
di fronte alla ragione.*

La mia passione per i canti non ha a che fare con il possesso o con il collezionismo. Ciò che veramente conta è accostarmi al senso profondo di quella emozione che mi viene trasmessa dalla vibrazione della voce cantante.

Poter ritrasmettere ciò che imparo fa parte del senso profondo che ho del canto: la dimensione di una relazione, di un evento vitale, di un contatto fuori e dentro di sé.

La passione per l'arte della voce è per me strettamente intrecciata a quella della sua trasmissione tramite ciò che viene chiamato l'insegnamento. Si tratta, in entrambi i casi, di un gesto rivolto all'anima.



Durante il lavoro di ricerca sull'improvvisazione con i gruppi in Italia, la preparazione di base verte sulla pulizia e sul riordino del "canale" interno al corpo che accoglie e manifesta il suono vocale.

Si tratta di immaginazione o realtà?

Il canto è fatto di entrambe.

Sfruttando il lavoro sottilmente fisico, intrecciato al proprio immaginario, si cerca di creare uno spazio interno-interiore senza strozzature o lacerazioni, un *corpo sonoro*.

Questa ricerca la chiamo "trovare i confini fluidi del nostro corpo interno". Lo scopo è quello di arrivare a creare un percorso organico, fluido, senza intoppi, attraverso il quale la voce è libera di uscire con la naturalezza di un fiore che si dischiude.

Quando poi si forma un cerchio con i corpi per unire le voci e improvvisare, bisogna tenere presente che si crea un canale più grande fatto di un noi...

L'insieme dei corpi delimita il canale comune, ma ciò che è fonte viva è il

centro.

Il centro è il vero “noi”, non il cerchio.

Altrimenti è facile cadere in una sorta di chiusura nei confronti dell'esterno, di alienazione rispetto a ciò che “sta fuori” da quel luogo.

Spesso accade che le libere improvvisazioni di gruppo sorgano da un abbandono collettivo che produce grande armonia vocale, ma la presenza consapevole rimane vaga.

“E' stato meglio che farsi una canna” è, a volte, il commento dopo, ma anche se questo stato di piacere è un aspetto importante da attraversare, non è sufficiente alla creazione. La condizione di “magia” dell'armonia corale spontanea è un'esperienza poetica che si trasforma in libertà creativa quando si è in grado di richiamarla in ogni momento, *sapendone gestire la sua vitalità interna*.

L'eccesso opposto, l'esser troppo attenti a dove poggia il suono, alla postura, respiro, timbro, melodia, ecc., irrigidisce il cantore ingabbiandolo (quanto di più contraddittorio per me rispetto al canto).

Quanti allievi mi raccontano di impostazioni forzate della loro voce da parte di alcuni insegnanti...

L'animo ne risente.

Si rischia di diventare ottimi esecutori dall'anima muta. E spesso, purtroppo, è proprio ciò che è richiesto...

E' fondamentale saper *unire abbandono e consapevolezza* e che l'emozione del canto trasmessa all'esterno sia quella d'accompagnare una trasformazione verso una presente libertà.

Trasformazione, presente, libertà.

Spesso si associa l'idea di libertà a fuga, evasione, andar via... non allo stare. Cantando in un certo modo è possibile sentire libertà nel presente che si trasforma.

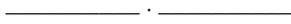
Sempre sulle improvvisazioni: capita di frequente che qualcuno faccia fatica ad accettare che un momento per lui piacevole possa finire e cerchi in tutti i modi di prolungare la durata del canto, perdendo il rapporto con la creazione comune...

Penso sia importante superare l'attaccamento al piacere vitale della dimensione improvvisativa, percependo il momento finale non come fosse una chiusura... diventa necessario riuscire a tener conto dell'eco, che non è né fine né forzatura della durata, ma trasformazione in musica silente, risonante, dove, con sereno distacco, lasciamo libero il canto d'andare dove vuole lui.

Partire da alcune regole date puntando a trasformarle; unire le voci in una struttura musicale non codificata con la compresenza di tante evocazioni tim-

briche; agire tutto ciò in gruppo: questo, per me, è creare un territorio, un luogo sacro del qui ed ora. Un luogo protetto dalla confusione ma aperto alla fonte, che rende possibile lo scorrere di energia vitale.

Non avere un “luogo” è un dramma. Un luogo in cui non ci si senta inadeguati, né chiusi. Quanti luoghi sfiduciati, uno dentro l'altro, si sono creati? Luoghi reali e luoghi simbolici... Almeno avere il proprio luogo nel corpo, nel suo respiro, soffio, anima.



Sono stata allieva di tanti maestri e maestra di molti allievi.

Mi sono accostata ai maestri cantori ascoltando il loro modo di porsi rispetto al canto, senza obbedire a ciò che sentivo come studio meccanico e vivendo ciò che ricevevo come la possibilità di un'esplorazione, senza pensare che loro avessero “la verità” in tasca, senza mai pensare che l'avessi io. Ho conosciuto talmente tante opinioni pedagogiche e metodi d'insegnamento differenti da capire presto che l'importante è avere chiaro *cosa* si cerca attraverso il canto, per poi scegliere un percorso piuttosto che un altro.

Nel corso della ricerca mi sono resa conto che è fondamentale recuperare una dimensione di semplicità (non di facilità...) assai difficile, poi, da trasmettere poichè è inerente al “non fare troppo”. Si tratta di eliminare tutto ciò che impedisce lo scaturire della fonte vitale nella voce, soprattutto l'atteggiamento del sentirsi totali artefici di ciò che accade con un eccesso d'attivismo. Ho dovuto contrastare la mentalità corrente, che di fronte ad un atto creativo profondo e suggestivo reagisce solitamente in due modi: o tu non hai fatto granchè poichè possiedi un “dono” oppure hai fatto un lavoro ripetitivo e faticoso per ottenere questo risultato.

Personalmente la strada è stata un'altra: ascoltare esplorando.

Fortunatamente l'Italia è un luogo ricettivo e duttile riguardo l'espressività timbrica-emotiva della voce, l'estrema ricchezza e varietà dei suoi dialetti rendono molto viva la lingua, e l'attenzione che personalmente dedico a questo aspetto sottile della comunicazione è stato accolto con curiosità ed interesse. Ma tornando al rapporto fra maestro e allievo: trovo fondamentale imparare a trasformare l'insegnamento del maestro.

Trasformare senza compiacimento, senza provocazione, senza voler distruggere la figura del maestro. Il maestro è un tramite che ogni natura creativa chiede di trasgredire. Ciò non vuol dire abbassarlo o ridurlo ma amarlo ponendosi accanto. Crescere, permettendogli di ridiventare umano, poichè “divino” è altro.

Il maestro non va percepito e vissuto “sopra” per sottomettersi, ma come tramite all’unione con una fonte creativa.

Il fatto è che molti maestri amano proprio questo: sentire il potere dell’“esser sopra”, e si guardano bene dal cercare di rendere autonomi gli allievi. Ma l’unione fra maestro e allievo è proprio ciò che consente lo scorrere dell’energia vitale scambievole.

Unione, non uso.

Amore, non mitizzazione.



Con la ricerca sulla vibrazione, ho verificato quanto il corpo energetico sia strettamente connesso a quello emotivo.

La considerazione che l’uso appropriato di una terapia vibrazionale della voce possa essere d’aiuto nel sistema globale di guarigione e autoguarigione psicofisica viene di conseguenza.

Questo è un aspetto che tengo fortemente presente e che nell’insegnamento mi accompagna costantemente, ma rimando ad un’altra occasione di scrittura le riflessioni ed i racconti sulle esperienze più propriamente terapeutiche o di confine fra arte e guarigione; dovrei, altrimenti, raccontare un’altra storia, una storia intrecciata allo sguardo artistico ma che è importante mantenere separata.

Solo una riflessione su quest’aspetto: si può credere di cantare e basta, questo sì, ma è difficile che ciò sia del tutto privo d’effetto, che se ne sia coscienti o meno.

La bellezza, l’utilità, stanno nel rendersi consapevoli della “risonanza” che la vibrazione provoca sul campo energetico/emotivo di chi ascolta e sul proprio. Quando però “l’ascolto” è chiuso, l’effetto non lo si coglie affatto e l’efficacia si perde.



Diverse volte sono stata invitata a portare la mia ricerca in contesti, sia teatrali che terapeutici, che sembrano apparentemente equilibrati ma che si sono rivelati ai miei occhi come luoghi confusi. Si lavora sull’energia emotiva in modo grossolano o fascinoso ed ambiguo, indebolendo le personalità e compiendo abusi di potere, o creando un clima di autosuggestione tale da rendere

piena d'inquietudine anche la minestra che si sta mangiando. Quando sento in un gruppo la tendenza all'eccesso esoterico, tendo a dare molti riferimenti concreti, precisi, affinché l'immaginazione e la suggestione non abbiano il sopravvento sulla percezione semplice e diretta del corpo, non re-interpretata.

Nel contempo è altrettanto faticoso lavorare in un contesto troppo "scienziasta", razionale, che non vuole accogliere la dimensione magica che il canto porta con sé e non vuole riconoscere gli stati di coscienza altri provocati da quelle vibrazioni che dischiudono spazi extra-ordinari...

Lavorare sulla voce mi ha aiutata ad integrare "scienza" e "magia" in un modo che percepisco equilibrato; riuscire a connettere l'aspetto emozionale con quello fisico (nel senso sia di corpo che di luogo geografico che di certi principi della fisica) mi ha permesso di esplorare la sottile soglia fra visibile ed invisibile...

Su questa soglia eterea, il velo su cui poggiamo la vita, trovo la poesia: il corpo-voce poetico.

Accetto ciò che di magico accade tramite il lavoro artistico, ascoltandolo, guardandolo, cercando di capire ciò che lo ha reso manifesto, stando assolutamente attenta alla qualità di energia: che sia portatrice di vita.

E non mi sento affatto religiosa nel senso di appartenente ad una dottrina, ma credo in una spiritualità dell'umano in connessione con i tanti "divini". Credo nelle unioni che consentono di attivare luoghi rendendoli sacri.

Ma vivo, attualmente, nei confronti delle parole per raccontare le percezioni "magiche", lo stesso disagio che percepii molti anni fa nel sentire che la mia lingua era logorata dall'uso del parlato, che non era vitale. Non voglio rischiare di sovrappormi a parole mistificanti, fascinose, abusate o derise.

Quando ascolto le descrizioni di certi accadimenti prodotti dalle azioni vocali, dove il confine fra emozione e percezione magica diventa sottilissimo, spesso incontro un linguaggio abusato e fatto di parole altrui, magari quelle lette sul libro "profetico" più in voga, intrecciandole al proprio immaginario senza averle veramente esperite in prima persona.

Nel contempo sono altrettanto sorpresa da chi deride queste terminologie a priori e con ciò anche la possibilità di esplorare nuove dimensioni percettive. Ci vorrebbero parole poetiche, che scaturiscano dall'esperienza e che si offrano ad un ascolto che le sappia connettere in profondità, senza sciuparle.

Durante le lezioni cerco di mantenere una sorta d'equilibrio fra qui e lì (il luogo della cultura altra di cui sto parlando e cantando). Lavoro sull'altro per ri-scoprire il nostro collocandolo fra altri, rintracciando le ricchezze reciproche. Cerco di non creare mitologie a senso unico; i canti non sono tutto di un popolo, ma uno dei suoi aspetti, anche se spesso uno dei più affascinanti, poiché ne evocano l'anima. Ciò che conta per me è far sentire l'appartenenza all'umano, accomunato da questo corpo-voce, strumento che poggia a terra e si sviluppa nel cielo, al di là di lingue e etnie.

Penso che l'intreccio dei canti e delle voci, delle loro differenze, possa essere un contributo alla realizzazione della convivenza culturale e all'accettazione della nostra, comune, umanità.

Spesso accade che il canto collettivo permetta il dischiudersi di un luogo dell'anima dove risiede il senso del divino che abbiamo in noi. (Non a caso il canto è sempre stato uno dei canali più diretti per connettersi con le divinità...) E' straordinario notare, durante i lavori con certi gruppi multietnici, una sorta di lotta fra le diverse "deità".

C'è chi canta forte ponendosi al centro del cerchio e danzando poiché il dio che lo sta "attraversando" vuole così; chi sente che il proprio senso del divino è offeso da tanta arroganza poiché è solo nella comunione armoniosa delle voci che arriva la connessione spirituale; chi entra quasi in stato di trance lanciando urla animalesche; chi non riesce a concepire l'arrivo degli dei se non accompagnandosi con il ritmo incalzante del tamburo; chi rimane esterefatto poiché solo nel più puro silenzio può accogliere la voce divina e invece si sente immerso in un clima di esuberanza collettiva...

Far incontrare nello stesso luogo i diversi modi di ricevere le deità crea una babele straordinaria. Nel tempo, col conoscere e l'accettare ciò che culturalmente appartiene ad ognuna di queste manifestazioni, si viene a creare una sorprendente convivialità di immaginari...

Edizioni Teatri di Vita

PASSIONE E IDEOLOGIA. IL TEATRO (È) POLITICO

a cura di Stefano Casi, Elena Di Gioia

Interventi degli studiosi e osservatori Antonella Agnoli, Sandro Avanzo, Rossella Battisti, Letizia Bernazza, Daria Bonfietti, Marco De Marinis, Lorenzo Donati, Mimma Gallina, Roberto Grandi, Katia Ippaso, Giuseppe Liotta, Lorenzo Mango, Gianni Manzella, Laura Mariani, Massimo Marino, Leonardo Mello, Renata M. Molinari, Enrico Pitozzi, Marco Pustianaz, Franco Ricordi, Paolo Ruffini, Rodolfo Sacchettini

E degli artisti Andrea Adriatico, Babilonia Teatri, Pietro Babina, Francesca Ballico, Alessandro Bergonzoni, Roberta Biagiarelli, Elena Bucci, Romeo Castellucci, Ascanio Celestini, Giuseppe Cutino, Emma Dante, Pietro Florida, Bruna Gambarelli, Eva Geatti, Fabrizio Gifuni, Elena Guerrini, Saverio La Ruina, Chiara Lagani, Roberto Latini, Sandro Lombardi, Marco Martinelli, Stefano Massini, Flavia Mastrella, Fiorenza Menni, Claudio Morganti, Enzo Moscato, Daniela Nicolò, Fausto Paravidino, Mario Perrotta, Antonio Rezza, Giuliano Scabia, Spiro Scimone, Marco Sgroso, Daniele Timpano, Emanuele Valenti

LO SPETTATORE IN BALLO. PAROLE E IDEE SU PUBBLICO E DANZA

a cura di Stefano Casi

Interventi di Patrick Bonté, Stefano Casi, Eugenia Casini Ropa, Elena Cervellati, Bruno Francisci, Federico Grilli, Nedo Merendi, Nicole Mossoux, Aline Nari, Enzo Pezzella, Paula Tuovinen, Elisa Vaccarino

Cecilia Gallotti

I RITI DEL SEMINARIO. APPUNTI SU UNA LEZIONE DI CANTO

Con testimonianze di Martina Sciuocchio, Davide Morselli e un intervento di Germana Giannini

Elena Di Stefano

PUBBLICO E DANZA, ANDATA E RITORNO (PASSANDO, ANCHE, PER LA TOSCANA). RIFLESSIONE APERTA SUL RAPPORTO TRA PUBBLICO E DANZA, OGGI

Contiene interventi di Rosanna Cieri, Giorgio Rossi, Arbus, Michele Arena, Angela Torriani Evangelisti, Micha van Hoecke, Roberto Castello, Bianca Papafava, Julie Ann Anzilotti, Virgilio Sieni, Kinkaleri, Keith Ferrone, Marcello Valassina, Paola Vezzosi, Alessandro Certini

Elisa Piselli

NUOVO TEATRO E FORMAZIONE DELLO SPETTATORE. ORIGINI, PRATICHE, TEORIE

Valentina Tarantino

LO SPETTATORE: UNA RISORSA PER IL MARKETING O PER IL TEATRO?

© 2001 by Teatri di Vita, Bologna
Prima edizione: ottobre 2001
Seconda edizione: marzo 2014
ISBN 978-88-907466-3-5
www.teatridivita.it